[٤]

المعارضة الشعرية الدرامية لقصة قيس وليلي بين التاريخية والتاريخانية

د. طارق عبد المنعم عبد الرازق محمد

مدرس بكلية الأداب

جامعة الإسكندرية– قسم الدراسات المسرحية

المعارضة الشعرية الدرامية لقصة قيس وليلي بين التاريخية والتاريخانية

د. طارق عبد المنعم عبد الرازق محمد*

مقدمة:

شغلت قصة غرام قيس بن الملوح المتبادلة مع ليلي العامرية وجدان شعراء المسرح العربي، كما انشغل شعراء الغرب بقصص الحب في ملحمة كاميلوت والملك آرثر وغراميات الفرسان الثلاثة في الأدبين الانجليزي والفرنسي، وكما شغل المسرح الشكسبيري بقصة روميو وجولييت، لذلك رأينا عددا من المعالجات الدرامية الشعرية لغرامية قيس وليلي في مسرحنا الشعري، تمثلت في الاستلهام التاريخاني للقصة التاريخية التي وقعت في العصر الأموي في مسرحية أمير الشعراء العرب في العصر الحديث أحمد شوقي، وذلك من منظور تاريخاني يقارب بين الواقعة التاريخية وما يقاربها في ثقافة عصره– عشرينيات القرن العشرين– ويأتي من بعده صلاح عبد الصبور، في أواخر ستينيات القرن نفسه: (١٩٦٦/١٩٦٧) ليكتب مسرحية شعرية يعارض فيها مسرحية أحمد شوقي نفسها بمسرحية تحمل عنوان (ليلي والمجنون) يعقد فيها الفعل الدرامي علي شخصية (ليلي) التي تعمل صحفية في إحدي المجلات المصرية في علاقة حب عصرية مع زميلها الشاعر الشاب (سعيد)، ولأن المعارضة تتأسس علي لون من ألوان المغايرة الثقافية والمضمونية والسياقية بمعطيات كل بيئة وكل عصر، ارتكازاً علي سيكلوجية الشاعر المعارض وإنتماءاته الفكرية أو الأيديولوجية، لذا رأينا تباين خطاب الشاعرين ارتكازاً علي تيمات مضمونية مختلفة، ومن ناحية الشكل نلحظ تمايز البني الفنية من حيث شعريتين تتمثل الأولي في شعرية البنية العمودية الخليلية في معالجة أحمد شوقي المسرحية، وتتمثل الثانية في شعرية التفعيلة المتجاوزة للشعرية العمودية والبحور الشعرية الخليلية في مسرحية صلاح عبد الصبور, أما من ناحية الخطاب الدرامي الشعري، فيجسد كل نص

* مدرس بكلية الأداب– جامعة الإسكندرية– قسم الدراسات المسرحية.

مسرحي من النصين خطابا مغايراً، إذ يتجلي في المعالجتين خطاب العصر محملا بقيم مختلفة، فنجد شوقي ينصر العادات والتقاليد علي الحب، ولكنه يجعل بطلته تندم علي هذا الفعل في النهاية، لأن ثقافة عصره في عشرينيات القرن العشرين كان لها قيمها التي لم تبتعد كثيرا عن قيم المجتمع العربي المسلم ووازعها الديني علي الرغم من التوجه الليبرالي الذي ساد في هذه الفترة، والمخالطات الثقافية مع الفكر الغربي، وتعدد الديانات والمعتقدات والتوجهات السياسية بفعل الجاليات والأعراق الأجنبية، وكذلك تفاعلات الحياة الحزبية والبرلمانية منذ عصر الخديو إسماعيل، مروراً بدستور ١٩٢٣ في عهد الملك فؤاد ابن الخديو إسماعيل، غير أن خطاب معارضة صلاح عبد الصبور لمسرحسة شوقي، في (ليلي والمجنون) يقع تحت وطأة التحولات الأيديولوجية التي تمت في النصف الثاني من القرن العشرين وفي ظل التفاعلات السياسية لنظام الستينيات الناصري (رأسمالية الدولة– التي عرفت بالاشتراكية العربية)، فنري في معارضته إنعكاسات سلبيات الأنظمة الشمولية التي تدار بحزب واحد أو بتحالف تلفيقي لنماذج من طبقات أو فئات إجتماعية– تحت مسمي الاتحاد القومي أو الاتحاد الاشتراكي العربي– وما يصاحب ممارساتها السياسية والاجتماعية من مظاهر المداهنات والمكايدات والتآمر، الأمر الذي يؤدي إلي انهيار القيم الأصيلة والعادات الرصينة والأخلاق القويمة، لذا يؤكد خطاب (ليلي والمجنون) عدم اقتناع المثقف الثوري بمجريات الحياة السياسية في الستينيات، حيث يهزم الحب أمام خيانة الرفيق لرفيق دربه، وتهزم الرومنسية أمام البراجماتية البغيضة، فصلاح عبد الصبور في هذه المسرحية يهرب إلي الماضي كي يتمكن من نقد الحاضر، ويستدعيه لطرح مقولات معاصرة تتفاعل مع الواقع المعيش، هكذا تتضح وجهة هذا البحث نحو دراسة تمايز الخطاب التاريخاني في المعالجة المسرحية للرواية التاريخية الواحدة، تطبيقاً علي قصة حب وجنون قيس بن الملوح في عشقه المتبادل مع ليلي العامرية.

تظهر إشكالية البحث في مدي تمايز لغة ثقافة المعارضة في التعبير عن قيم عصر الإبداع موضوع المعارضة، بما يغاير قيم ثقافة عصر الخطاب الذي تمت معارضته بنص لاحق لنص سابق، ومدي تمايز تقنيات نسق المعارضة دراميا وشعريا.

وبلجأ الباحث إلي المنهج التحليلي باعتباره المنهج الكاشف لكيفية بناء النص نسقاً، حيث يهتم بالعناصر والعلاقات الداخلية في بنية النص المسرحي، وذلك لفهم تأثيرات الخطاب المسرحي علي البنية الداخلية للنص، كما يلجأ الباحث إلي مداخل نقدية أخري سياقية كالمدخل الاجتماعي، وذلك لرصد العلاقات المتبادلة بين التحولات الايديولوجية من ناحية وطبيعة الخطاب المسرحي المرتبط بها من ناحية أخري.

والحدود الموضوعية للبحث ترتبط بانعكاسات التحولات الأيديولوجية في القرن العشرين علي خطاب المسرح الشعري المصري وبناؤه الدرامي، في إطار دراسة مقارنة لعملين مسرحيين يرتكزان علي مرويات شبه تاريخية تتناول قصه الحب المشهورة بين قيس وليلي.

و يستهدف البحث رصد التمايزات النوعية ما بين العملين بتأثير كافة التحولات التي طرأت علي المجتمع المصري خلال القرن العشرين. ولتحقيق هذا الهدف فإن الباحث يدرس تعارضات البنية والخطاب فيما بين العملين المسرحيين من ناحية والتعارضات بين العمليين السابقين والمادة التراثية من ناحية أخري.

المبحث الأول (مصطلحات البحث):

*المعارضة بين الاصطلاح المادي والدلالي:

تعرف المعارضة بأنها (محمد بن مكرم بن منظور، الأفريقي المصري)": المقابلة" فيقال فلان يعارضني أي يباريني، عارضه في المسير أي سار حياله، وحاذاه، وعارض الشئ بالشئ معارضة أي قابله وعارضت كتابي بكتابه أي قابلته وعارضته مثلما صنع– أي أتيت بمثل ما أتي وفعلت مثلما فعل. "

وعند الرازي " المعارضة في الشعر هي أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما فيأتي شاعر آخر فيعجب بها لجانبها الفني وصياغتها، فيقول قصيدة في بحرها وقافيتها وموضوعها مع انحراف يسير أو كثير، حريصاً علي التعلق بتلك الدرجة الفنية، وأن يفوقه جمالا وعمقاً فتحاً لآفاق جديدة في باب المعارضة " (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، ١٩٩٣).

ويقول محمد عزام (٢٠٠١، ١٤٢) "المعارضة هي أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما فيأتي شاعر آخر فينظم قصيدة أخري علي غرارها محاكياً القصيدة الأولي في وزنها وقافيتها وموضوعها مع حرصه علي التفوق "

والمعارضة في تعريف أبو الحسن سلام (١٩٩٩، ٦٥) "تستند إلي أصل أدبي أو فني سابق، " ويتخذ المبدع موقفاً فكرياً معارضاً لموقف فكري سابق عليه وهي إبداع أدبي وفني انطلق من الإبداع الأصلي وتعارض معه كليا أوجزئيا ". فالمعارضة عند أبو الحسن سلام إذاً ليست نسخاً أو تقليداً لعمل سابق من حيث كونها نوعاً من التناص، منه المتآلف نسقاً وخطاباُ مع الإبداع السباق، ومنه التناص المتخالف مع الإبداع السابق موضوع المعارضة.

يقول منجد بهجت (١٩٩٢، ٣٢) "هي حالة تتجاوز التقليد إلي الإبداع، والمتابعة إلي الابتكار والفنان المعارض يمزج فيها بين القديم والجديد " ويضيف إلي قوله في تعريف المعارضة:" إذا كانت المعارضة تلتزم بالوزن والقافية فإن موضوعها لا يتجدد بل يتعدد، فالمعارض الكفء هو الذي يتابع الشاعر المعارض في كل غرض وموضوع كما يتابع الفارس في نزاله في كل خطوة لا يتجاوزه ولا يبعد عنه حتي ينتصر عليه."

وفي تعريف عبد الرحمن إسماعيل (١٩٩٢، ٣٩) "المعارضة هي أن ينشئ الشاعر قصيدة تتفق وقصيدة سابقة عليها أو معاصرة لها في الوزن والقافية والموضوع، بحيث تكون القصيدة المتأخرة صدي واضحاً للقصيدة القديمة، بدافع الإعجاب ومحاولة التفوق".

وتري فهدة العرابي (٢٠١٢، ٦) المعارضة محاولة من الناقد المبدع أو المبدع الناقد في أن يحمل أفكاره علي نص منشئ من قبل، شريطة أن يكون النص ذا أهمية، حيث يجتذب المتلقي عند إعادته، حتي يري ما تجدد أو تغير أو أضيف إلي النص، والمعارضة تعدّ الآن من أهم أساليب التيار مابعد الحداثي، حيث يلجأ إليها الكتاب للتعبير عن مستجداتهم الفنية والأيديولوجية، وهي فن قديم النشأة "

أما أماني أبورحمة (WWW.DIFAF.NET) فتشير إلي أن" معارضة الأساليب القديمة أو المزج بين الأساليب والأنواع المختلفة pastiche أصبحت

وسيلة ما بعد الحداثة، حيث الفوضوي متعددة المظاهر والأجناس المشبعة بالمعلومات إلي حد الاتخام "

والكاتبة لا تري في ذلك إلهاماً، حيث " هيمنت فكرة أن كتّاب هذا العصر لم يعد بمقدورهم ابتكار أساليب وعوالم جديدة، إذ يعتمدون علي عدد من التوليفات من الأنواع والحكايات والأساليب القديمة " وهي تعزو ذلك إلي " كثرة الأيديولوجيات في ما بعد الحداثة التي استدعت من المبدعين الالتجاء إلي المعارضة "

وقد اعتمدت الباحثة في رأيها السلبي من مفهوم المعارضة الأدبية والفنية على ما ذهب إليه جيرار جينيت Gerard Geneet (١٩٨٦، ١٣٠) الذي أشار إلي أن المعارضة هي Hyppertextualite، والنص المعارض (السابق \Hypotexte) والنص المعارض (اللاحق Hypertixte) والمعارضة الجليلة (pastiche) والمعارضة الساخرة parody).

وتذهب جوليا كريستيفا إلي أن" كل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخري وتضيف "ليس ثمة نصوص تنشأ من الفراغ ولكن النص هو امتصاص لخبرات ونصوص سابقة عليه" (جيرار جينيت، ١٩٨٦، ١٣٠).

إلا أني أري في هذا الرأي تحويما إطاريا حول دلالة مصطلح المعارضة، فليس كل حالة من حالات امتصاص نص لاحق لنص سابق ما يؤسس لمفهوم المعارضة الأدبية أو الفنية، لأن امتصاص الخبرات السابقة في عمومه هو أمر حتمي عند كل مشتغل بحرفة الأدب أو الفن بينما تقتصر المعارضة علي علاقة الجدل بين عمل لاحق وعمل سابق سواء اتجهت قصدية التعبير التطبيقي المعارض لتأكيد إعجابه بعمل سابق، أو اتجهت قصديته إلي النقد وإعادة الإبداع وفق منظور فني مغاير، أو اتجهت نحو نقض خطاب عمل سابق بعمل لاحق اتخذ من شعرية ذلك العمل السابق نوعاً ونسقاً متناصاً، بالتخالف مع العمل الذي يعارضه أو بالتآلف معه.

* الإستلهام استحضار حدث أو صورة أو مواقف من وقائع تاريخية في كتابات أدبية معاصرة، ومساءلتها عصريا؛ لإسقاط إشراقاتها التاريخية أو التراثية علي واقع حاضرنا المعاصر، خدمة للمأمول المستقبلي.

* التاريخية: الالتزام بالوقائع والأحداث والأعلام التاريخية؛ دون تحريف أو تأويل.

* التاريخانية: مقاربة الواقعة التاريخية أو أحد أعلامها مع نظيرها العصري، خدمة للحاضر

وحضاً علي نبذ السلبي وتوطيد الإيجابي مما استلهم من وقائع تاريخية أو من قصص تراثية.

* شعرية النوع: عند أرسطو تتنوع بين (الشعر الغنائي– الشعر الملحمي والشعر التعليمي ٠ الشعر الدرامي)

* الشعر الغنائي: الشعر الذي يعلو فيه ايقاع الشعور علي نبض الإيقاع الصراعي الدرامي

فيميل التعبير فيه إلي الغنائية الذاتية.

* المسرح الشعري: (الشعر المسرحي التقليدي/ مسرح شعر التفعيلة)

المبحث الثاني: تاريخية قصة مجنون بني عامر:

التاريخية كما ذكرنا هي الالتزام بالوقائع والأحداث والأعلام التاريخية، دون تحريف أو تأويل، لذلك كان لابد من الوقوف علي وقائع الرواية التاريخية لقصة العشق التي تداولتها مرويات الرواة العرب ودارت حولها تأويلات الباحثين والنقاد والشعراء، حتي عصرنا هذا.

وكان محتما الرجوع إلي مصدر موثوق حول تاريخية قصة عشق مجنون بني عامر لليلي العامرية فكان اللجوء إلي كتاب الأغاني، حول تاريخية قصة العشق العامرية بين قيس بن الملوح وليلي بنت المهدي العامرية.

يحدثنا أبو الفرج الأصفهاني عن أخبار مجنون بني عامر ونسبه في صدارة الجزء الثاني من كتاب الأغاني (١٩٧٥، ١–٩٢) "فالمجنون هو قيس، وقيل مهدي، والصحيح أنه قيس بن الملوّح بن مزاحم بن قيس بن عدي بن ربيعة بن جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صمصمة. ومن الدليل علي إن أسمه قيس قول ليلي صاحبته فيه:

ألا ليت شعري والخطوب كثيرة متي رحل قيس مستقّل فراجع

وعن المجنون يقول الاصفهاني: أخبرني الحسن بن علي، قال: حدثنا أحمد بن زهير قال: سمعت من لا أحصي يقول: اسم المجنون هو قيس بن الملوّح.

وأخبرني هاشم بن محمد الخزاعي– قال: حدثنا الريّاشي، وأخبرني الجوهري عن عمر بن ابن شبّة أنهما سمعا الأصمعي يقول: وقد سئل عنه لم يكن مجنوناً ولكن كانت به لوثة كلوثة أبي حيّة النسيري.

وأخبرني حبيب بن نصر المهلبي وأحمد بن عبد العزيز الجوهري أن شبّة الخزاعي، قال: حدثني أيوب بن عباية قال: سألت بني عامر بطناً بطناً عن مجنون بني عامر فما وجدت أحدا عرفه.

ويقول أيضاً: حدثنا أحمد بن الحارث عن الدائي عن ابن دأب، قال: قلت لرجل من بني عامر أتعرف المجنون وتروي من شعره شيئا؟ قال: أو قد فرغنا من شعر العقلاء حتي نروي أشعار المجانين؟ إنهم لكثير ! فقلت: لست هؤلاء أعني، إنما أعني مجنون بني عامر الشاعر، الذي قتله العشق، فقال: هيهات ! بني عامر أغلظ أكبادا من ذلك، إنما يكون هذا في هذه اليمانية الضعاف قلوبها السّخيفة عقولها، الصعلة رؤسها، فأما نزار فلا. ومن الغريب نقض الأصمعي لقوله السابق في أمر المجنون بقول أخر مغاير في ما نقله الأصفهاني، إذ قال: " أخبرني محمد بن خلف وكيع، قال حدثنا أبو قلاّبة الرقاشي، قال حدثني عبد الصمد بن المعذّل، قال: سمعت الأصمعي، وقد تذاكرنا مجنون بني عامر يقول: لم يكن مجنونا، وإنما كانت به لوثة، وقال:

أخذت محاسن كل ما ضنت محاسنه بحسنه

كاد الغزال يكونها لولا الشّوي ونشوز قرنه

وعن تناقض الأصمعي أيضا حول خبر مجنون بني عامر قال الأصفهاني (١٩٧٥، ٥): " وأخبرني عمر بن عبدالله بن جميل العتكي، قال، حدثنا عمر بن شبّة، قال، حدثنا الأصمعي، قال:

سألت إعرابيا من بني عامر بن صمصمة عن المجنون العامري فقال: عن أيهم تسأل؟ فقد كان فينا جماعة رموا بالمجنون، فعن أيهم تسأل؟ فقلت: عن الذي كان يشبب بليلي؛ فقال كلهم كان يشبب بليلي، قلت، فأنشدني لبعضهم؛ فأنشدني لمزاحم بن الحارث المجنون:

ألا أيها القلب الذي لجّ هائما بليلي وليدا لم تقطع تمائمه
أفق فقد أفاق العاشقون وقد أتي تلمّ ولا عهد يطول تقادمه
أجدّك ما تنسيك ليلي ملمة تلمّ ولا عهد يطول تقادمه

قلت فانشدني لغيره منهم فانشدني لمعاذ بن كليب المجنون:

ألا طالما لاعبت ليلي وقادني قلب إلي الحسان تبوع
وطال امتراء البشوق عيني كلما نزفت دموعا تستجد دموع
فقد طال امساكي علي الكبد التي بها من هوي ليلي الغداة صدوع

وهكذا ظل يعاود سؤاله لينشده لغيره، فيفعل حتي ضجر من أسئلته فقال: " حسبك! فوالله إن واحداً من هؤلاء لمن يوزن بعقلائكم اليوم " (الأصفهاني، ١٩٧٥، ٦).

ويواصل الأصفهاني سعيه نحو تأصيل نسب مجنون بني عامر (قيس– المزعوم)، متتبعاً أخباره من رويات الحكائيين العرب، فيمر علي قول الجاحظ في شأن مجنون بني عامر، إذ يقول: " ما ترك الناس شعراً مجهول القائل قيل في ليلي إلا نسبوه إلي المجنون، ولا شعرا هذا سبيله قيل في لبني إلا نسبوه إلي قيس بن ذريح (الأصفهاني، ١٩٧٥، ٧) وهكذا اختلف رواة قصة مجنون بني عامر فيما بينهم وفقاً لما عرضه صاحب كتاب الاغاني من مروياتهم، ومنهم من أنكر وجود تلك الشخصية من الأساس، مثل أحمد بن سليمان بن شيخ عن أبيه عن محمد ابن الحكم عن عواية قال: ثلاثة لم يكونوا قط ولا عرفوا: ابن أبي العقّب صاحب قصيدة الملاحم، وابن القرّيّة ومجنون بني عامر "، ويعرض الأصفهاني لأبيات شهرت لمجنون بني عامر، قال أكثر من راو إنها لجميل بثينة. أخبرني بن الحسين الوراق، قال حدثنا عمر بن شبّة قال، حدثني إسحق، قال: أنشدت أيوب بن عباية هذين البيتين:

وخبّر تماني أن تيماء منزل لليلي إذا ما الصيف ألقي المراسيا
فهذي شهور الصيف قد انقضت فلا النوي ترمي بليلي المراميا

وسألته من قائلهما، فقال: جميل– فقلت له إن الناس يروونهما للمجنون، قال: ومن هو المجنون؟ فأخبرته، فقال: ما لهذا حقيقة ولا سمعت به " (الأصفهاني، ١٩٧٥، ٩).

ينتهي الاصفهاني من استعراض ما رواه رواة قصة المجنون، متبرئاً من أن يطعن عليه طاعن يقول: " وأنا أذكر مما وقع إلي من أخبار، جملاً مستحسنة، متبرئاً من العهدة فيها، فإن أكثر أشعاره المذكورة في أخباره ينسبها بعض الرواة إلي غيره، وينسبها من حكيت عنه إليه، وإذا قدمت هذه الشريطة برئت من عيب طاعن ومتتبع للعيوب" (الأصفهاني، ١٩٧٥، ١٩).

نقف من قصة المجنون عند الذي انتهي إليه رأي صاحب كتاب الأغاني في استصفاء خلاصة ما جمعه من الشعر المغني لمجنون ليلي العامرية إبنة المهدي، فيقول: " كان المجنون يهوي ليلي بنت مهدي بن سعد بن مهدي بن ربيعة بن الحربش بن كعب ابن ربيعة بن عامر بن صمصمة وتكني أم مالك وهما حينئذ صبيان، فعلق كل منهما صاحبه وهما يرعيان مواشي أهلهما، فلم يزالا كذلك حتي كبرا فحجبت عنه...

قال: ويدل علي ذلك قوله:

تعلقت ليلي وهي ذات ذؤابة ولم يبد للأتراب من ثدييها حجم
صغيرين نرعي البهم ياليت أننا إلي اليوم لم نكبر ولم تكبر البهم

في هذين البيتين للآخضر الجدّي لحن من الثقيل الثاني الوسطي. ويشير الأصفهاني إلي أن ابن مليكه بينما كان يؤذن إذ سمع الأخضر الجدّي يغني من دار العاص بن وائل هذين البيتين، قال فأراد أن يقول حي علي الصلاة، فقال: حي علي البهم، حتي سمعه أهل مكة فغدا يعتذر إليهم.

ومن شعر ليلي الذي ذكره الأصفهاني بأسانيده قولها في الإبانة عن حبها الدفين لقيس ومقابله حبه الدفين الذي تعلمه في قلبه لها، بعد أن رأت علي وجهه بعض تصنع يعكس عدم الاهتمام بها في جلسة دعته إليها فتيات الحي وكانت ليلي بينهن، وأرادت اختبار مكانتها في قلبه فعمدت إلي تصنع حديث جانبي مع فتي، وهي تختلس النظر إلي انعكاس ذلك الصنيع علي وجه قيس، فلما رأته ممتقعاً كدراً أنشدت:

كلانا مظهر للناس بغضا وكل عند صاحبه مكين
تبلغنا العيون بما أردنا وفي القلبين ثمّ هوي دفين

" فلما سمع البيتين شهق شهقة شديدة وأغمي عليه، فمكث علي ذلك ساعة، فنضحوا الماء علي وجهه حتي أفاق. وتمكن حب كل واحد منهما في قلب صاحبه حتي بلغ منه كل مبلغ (الأصفهاني، ١٩٧٥، ١٣).

ونسب له الأصمعي– مسندا– وصفه لليلي في قوله:

أخذت محاسن كل ما ضّنت محاسنه بحسنه
كاد الغزال يكونها لولا الشّوي ونشوز قرنه

وقال:

ولم أر ليلي بعد موقف ساعة بحيف مني ترمي جمار المحصب
ويبدي الحصي منها إذا قذفت به من البرد أطراف البنان المخضب

وقال:

عرضت علي قلبي العزاء فقال لي من الآن فأيأس لا أعزّك من صبر
إذا بان من تهوي وأصبح تائبا فلا شئ أجدي من حلولك في القبر
وداع دعا إذ نحن بالحيف من مني فهيّج أطراب الفؤاد وما يدري
دعا بإسم ليلي غيرها فكأنما أطار بليلي طائرا كان في صدري
دعا بإسم ليلي ضلّل الله سعيه وليلي بأرض عنه نازحة قفر

(الأصفهاني، ١٩٧٥، ٢١).

خلاصة قصة عشق المجنون في ليلي: أحب قيس ليلى بنت سعد العامري ابنة عمه حيث نشأ معها وتربيا وكبرا سويًا حيث كانا يرعيان مواشي والديهما فأحب أحدهما الآخر فكانا بحق رفيقين في الطفولة والصبا فعشقها وهام بها. وكما هي العادة في البادية، عندما كبرت ليلى حجبت عنه، وهكذا نجد قيس وقد اشتد به الوجد يتذكر أيام الصبا البريئة ويتمنى لها أن تعود كما كانت لينعم بالحياة جوارها. وهكذا هام قيس على وجهه ينشد الأشعار المؤثرة التي خلدتها ذاكرة الأدب له في حب ابنة عمه ويتغزل بها في أشعاره، ثم تقدم قيس لعمه طالبا يد ليلى بعد أن جمع لها مهراً كبيراً وبذل لها خمسين ناقة حمراء، فرفض أهلها أن يزوجوها إليه، حيث كانت العادة عند العرب تأبى تزويج من ذاع صيتهم بالحب وقد تشبب بها (أي تغزل بها في شعره)، لأن العرب قديماً كانت ترى أن تزويج المحب المعلن عن حبه بين الناس عار وفضيحة، وهذه عادة عربية جاهلية ولا تزال هذه العادة موجودة في بعض القرى

والبوادي. وقيل: بل رفض الزواج بسبب خلاف وقع بين والد قيس ووالد ليلى حول أموال وميراث، وأن والد ليلى ظن خطأ أن عائلة قيس سرقت أمواله منه ولم يبق معه شيء ليطعم أهله. وإن كان الرأي الأول أرجح وأثبت. وفي نفس الوقت تقدم لليلى خاطب آخر من ثقيف يدعى ورد بن محمد العُقيلي، وبذل لها عشرًا من الإبل وراعيها، فاغتنم والد ليلى الفرصة وزوجها لهذا الرجل رغمًا عنها. ورحلت ليلى مع زوجها إلى الطائف، بعيدا عن حبيبها ومجنونها قيس. ويقال أنه حين تقدم لها الخطيبان قال أهلها: نحن مخيّروها بينكما، فمن اختارت تزوجته، ثم دخلوا إليها فقالوا: والله لئن لم تختار وردًا لنمثلنّ بك، فاختارت وردًا وتزوجته رغماً عنها، فهام قيس على وجهه في البراري والقفار ينشد الشعر والقصيد ويأنس بالوحوش ويتغنّى بحبه العذريّ، فيُرى حيناً في الشام وحيناً في نجد وحيناً في أطراف الحجاز، إلى أن وُجد ملقًى بين أحجار وهو ميت (فالح نصيف الحجية، ٢٠١٢، ١١١).

إن الخطاب الذي أنتجه العقل الجمعي القديم والذي يمكن تمييزه استناداً إلي كافة هذه المرويات بالرغم من اختلافها وتناقضها أحياناً، يرتكز علي القيم البدوية الأصيلة، والمعايير الأخلاقية المزكاه في هذا المجتمع، فهذه البيئة الصحراوية تفتقد عبر تاريخها الطويل إلي صرامة السلطة المركزية وهيمنتها، حتي في ظل الدول الاسلامية المتعاقبة، فالامتداد الجغرافي لبيئة شبه الجزيرة القاسية، تجعل سلطة القبيلة هي الأكثر فعالية، والقبائل العربية في ظل ضعف السلطة المركزية– تؤسس لقيمها الخاصة ومعاييرها القيمية التي تكفل لها سبل الحماية والبقاء، أحد هذه المعايير الصارمة ترتكز علي ضرورة احتجاب المرأة خلف العديد من الستر والأحجبة، وهو مايضمن لها الحماية ويعزز من كرامة القبيلة والأسرة، وإذا ما راجعنا تاريخ الجزيرة العربية قبل الاسلام لوجدنا أن المرأة تصبح في كل الاحوال ضحية للصراعات بين القبائل، حيث يمكن سبيها واختطافها واستعبادها، وشيوع سيرة المرأة يجعلها هدفاً للطامعين، وينتقص من كرامة الأسرة والقبيلة، وما فعله قيس يخالف في كل الأحوال ما تعارفت عليه القبائل العربية، حيث أنشد الشعر الجميل في ليلي وذاع شعره بين القبائل، مما يجعله مذنباً في حق الأسرة والقبيلة، ولكن احتفاء الرواة بقصته وشعره، يعكس نوعاً من التعاطف مع المجنون، لأن معايير القبيلة وقيمها لا تكترث بالأفراد ولكنها تولي اهتمامها الأكبر بالقيم التي يتأسس عليها الوجود

الجمعي. وكثيراً ماراح الأفراد ضحية لهذه القيم والمواضعات. فرضوخ الأفراد لمعايير الجماعة أمر حتمي، بصرف النظر عن النتائج التي تلحق بالأفراد من وراء هذا الرضوخ.

المبحث الثالث: الشاعر المسرحي بين الشعرية والدرامية:

من الأهمية بمكان بالنسبة للشاعر الذي يقدم علي كتابة مسرحية شعرية أن يكون متمرساً بمهارة التفريق ما بين التعبير عن ذاته والتعبير الموضوعي عن ذوات الشخصيات الدرامية التي يصورها بالأفعال الصوتية والحركية محمولة علي بواعثها المادية والسيكلوجية والاجتماعية،وتوصيف وتمييز كل شخصية في علاقتها بالذوات أو الشخصيات الأخري داخل حدث مسرحي يتأسس علي أفعال وردود أفعال صراعية نامية، متوجة بجماليات التشويق والتوتر والتورية والاستعارات والمفارقات الدرامية. وذلك عبر نسجية درامية شعرية تثير المتعة والخيال. فالشعر في تراثنا العربي ارتبط بالتعبير الغنائي عن الذات، ولكن الشعر الدرامي يهتم في الأساس بالتعبير عن الأخر المتخيل وفق مرجعيات ترتكز علي الطبيعة الإنسانية، وتكمن صعوبة المسرح الشعري في تحقيق التمايزات الآدائية بين الشخوص المتعددة في بنية المسرحية، بحيث يصبح لكل منها أسلوبه الخاص في التعبير والتحاور في إطار المنظومة الشعرية للمؤلف. ومن المفهوم أن لغة الشعر تختلف عن لغة الحياة اليومية، إنها ترتبط في الأساس بالتعبير عن التجربة الإنسانية وتكثيفها، عبر الموضوعات التي ترتكز علي كل ماهو أصيل وجوهري في الطبيعة الإنسانية، فقائل الشعر ومتلقيه يعايشان نفس التجربة الإنسانية بدرجة أو بأخري، والشعر الغنائي وإن كان تعبيراً عن الذات إلا أنه يتجاوزها في إطار التجربة المشتركة التي يتم تمثيلها علي نحو خاص في القصيدة الشعرية, والشعر الدرامي من ناحية أخري يتناول القوانين التي تحكم الوجود الإنساني، حيث يحاكي الكاتب فعل هذه القوانين بشكل موضوعي وهادف. والعناصر الجمالية التي يرتكز عليها الشعر توظف أساساً للتعبير عن التجربة الإنسانية، وهذا ما يبرر إلتجاء كتاب المسرح إلي لغة الشعر، ابتداء من كتاب المسرح الأغريقي وحتي العصر الحديث. وكثيراً من الأعمال الشعرية قد

تناولت قصص الحب التي تنتهي تحت الظروف القاسية، والكثير من البشر أيضاً العاديين قد اشتركوا في هذه التجربة المؤلمة.

* جدلية تطور لغة الاتصال الشعري:

ما بين الوقائع التاريخية أو شبه التاريخية التي تتناول علاقة قيس بن الملوح بليلي العامرية بنت المهدي وتاريخانية تناول شوقي لها شعرا دراماياً، تتمايز لغة الشعر الدرامي التي استلهمها شوقي عن النثر المنقول بالتواتر عن قصة العشق التي تناولتها ألسنة الرواة متضمنة بعضاً من شعر قيس، فلغة الرواية التاريخية لعلاقة العشق المستحيل بين ليلي وقيس هي لغة سردية وصفية تتناول أحداثاً مختلفة ومتضاربة تعكس ما كان بينهما– من منظور النقل المتواتر سماعاً أو شهادة بلغة النثر وبلغة الشعر – بينما فرضت خاصية الحضور والتجسيد المباشر نفسها علي لغة الدراما الشعرية– بحكم تمايز الجنس الأدبي– من خلال الحوار المسرحي، الذي يستوجب الحضور الحي للشخصيات المحكي عنها في المرويات، وقد تناولت الدراما بالشعر ما يتوافق من تلك الوقائع التاريخية مع البنية الدرامية والخطاب المستهدف، من هنا اختلفت لغة التواصل مابين المادة التراثية في صورتها الأولية والمعالجات المسرحية التي قامت بتوظيفها، فالمادة التراثية تحكي عن ماض يروي عنه عبر وسيط بشري متواتر، والمعالجة المسرحية ترتكز علي حاضر بشري فاعل بإرادته وعاطفته. إن الانتقال من ثقافة الرواية والحكي إلي ثقافة التجسيد الدرامي يستوجب إحداث تغيرات جذرية في لغة الاتصال الشعري.

وما بين شعر الغناء والوصف المنسوب لقيس نفسه– فيما نقلناه هنا عن كتاب الأغاني– ولغة الشعر الدرامي في مسرحية أحمد شوقي (مجنون ليلي) هناك تمايز اتصالي أيضا من حيث اختلاف عصر شوقي وتفاعلات مجتمعه المدني الحديث عن مجتمع القبيلة في عصر مروان ابن الحكم– خامس خلفاء الخلافة الأموية– حيث تتمايز فيما بينهما لغة الاتصال، تبعاً لاختلاف ثقافة العصر المدني عن ثقافة العصر القبلي. وإن كان شوقي قد سعي إلي محاكاة الشعر القديم شكلاً إلا أن التمايز يظل قائماً بطبيعة الحال.

ويربط مهدي بندق تطور لغة الاتصال بتطور الفكر وجدله المادي، "فتوالد القصيدة الدرامية في الشعر العربي كان رهين تطور الفكر العربي وخروجه من صومعة القبيلة إلي رحاب الفكر الفلسفي" (مهدي بندق، ١٩٨٩ ، ٧٧).

ويقول صلاح فضل (١٩٨٩، ٧٨) "مهما قيل عن أهمية اللغة في الانتاج الثقافي عموماً والفني خصوصاً فانه لا يفي بتمثيل دورها الحقيقي في صنع الفكر والابداع، من ثم فإن تأمل ظاهرة المسرح من المنظور اللغوي قد يسمح لنا بالكشف عن اكثر جوانبه حساسية وأشدها تعقيداً وأوثقها ارتباطاً بمدي فنيته، بل قد يسمح لنا بتوضيح مفارقة بارزة في الثقافة العربية بين فنين ولدا في العصر الحديث معا، وقدّر لأحدهما أن ينمو حتي وصل إلي درجة العالمية بينما لايزال الفن الآخر يتلمس طريقه بنفسه وهما الرواية والمسرح".

ويعدد صلاح فضل (١٩٨٩، ٧٨) وجه التمايز في لغة المسرح في كونها تتجاوز اللغة الكلامية إلي اللغات غير الكلامية المتضافرة معها في إتمام عملية التواصل الحاضر بين مجتمع المنصة ومجتمع التلقي.

ولا شك أن هناك لوناً آخر من ألوان التمايز في معالجة لغة الاتصال بين تاريخية الوقائع المستلهمة من قصة عشق قيس وليلي وتاريخانية معالجة صلاح عبد الصبور لها في معارضة مسرحيته الموسومة ب (ليلي والمجنون) لخطاب القصة المروية تاريخياً وخطاب معالجة أحمد شوقي لها. ليس– فقط– بالنظر إلي التطور الذي حدث مابين نهاية عشرينيات القرن العشرين– عصر أحمد شوقي وسبعينياته عصر صلاح عبد الصبور– بل في اختلاف الأسلوب الشعري بين مسرحية شوقي (الخليلية) النهج، وأسلوب شعر التفعيلة في مسرحية صلاح عبد الصبور.

وفي ذلك يقول مهدي بندق (١٩٨٩، ٦٨) "الإدراك الأصيل لغرض الشعر نراه متجسداً في حركة الشعر الحديث والمعاصر التي تأسست علي محاور ثلاثة؛ أولها إستبطان النفس البشرية رصداً لطبيعتها واستخلاصاً لجوهرها، ويتعلق المحور الثاني بالبحث عن الجمال المطلق والكمال الأبدي في الحياة والكون، وينصرف الثالث إلي طلب الحرية للغير للوصول معهم، وبالموازاة مع المحورين الآخرين إلي عالم الحرية (مهدي بندق، ١٩٨٩، ٧٠). "لقد كان الشعر الحديث أقرب إلي منطق التعبير الدرامي، إنه يتجاوز الإيقاع الثابت في القصيدة العمودية، ويتفاعل بشكل

إيجابي وفعال مع الايقاعات المتعددة المرتبطة بالحالات النفسية المختلفة للشخصيات، وهو الأنسب كما يقول مهدي بندق للتعبير عن فعل الاستبطان الذي تلجأ اليه الشخصيات للإفصاع عن عالمها الداخلي، كما يمنح المؤلف حرية الانطلاق الشعري بعيداً عن توالي جرس القافية الثابت، كذلك فإن الشعر الحديث أقرب إلي منطق التحاور الذي تتأسس عليه الدراما، ويتيح للشخصيات التعبير الأقرب إلي الموضوعية، أما الشعر العمودي فقد ارتبط– تاريخياً– بالتعبير الذاتي بطابعه الغنائي المعروف، الذي ينطلق من حالة شعورية محددة لها ايقاعها الخاص، وبالتالي فإن إيقاع البحر الشعري العمودي يتطابق مع هذه الحالة الشعورية المفردة وينسجم معها. ولقد حاول شوقي المواءمة بين التراث الشعري العربي في صيغته الذاتية (الغنائية) وبين متطلبات التعبير لهذا الفن الوافد علي الثقافة العربية والذي يعتمد علي المحاكاة لموضوعات خارج الذات. أما صلاح عبد الصبور فقد لجأ إلي شعر التفعلية الذي رأه منسجماً مع الطابع العام لمسرحيته التي تعتمد علي تداخل مستويات الحدث (التمثيل والتمثيل داخل التمثيل)، لكن مسرحيته تلجأ أيضاً إلي التناص المباشر مع مسرحية شوقي في المستوي الثاني للحدث (التمثيل داخل التمثيل).

* التمايز التاريخي في لغة شعر قيس عن تاريخانية شعره في النص المسرحي:

من الطبيعي وجود تمايز في التعبير اللغوي الشعري عند أحمد شوقي عن لغة التواصل في تاريخية بيئة العاشقين (ليلي– قيس)– القرن السادس الميلادي– الأول الهجري– فتاريخانية الاستلهام التاريخي للقصة الأموية من عصر مروان بن الحكم، تتمايز عن التعبير اللغوي الشعري لشخصية العاشقين ومجتمعهما، فالمعالجة المسرحية الشعرية عند أحمد شوقي أرق لفظاً وأسلس معني ووأكثر جمالية وميلاً إلي التعبير الإنساني العام.علي الأقل بالنسبة للمتلقي المعاصر. كما أن الطابع الدرامي (الكلاسيكي) عند شوقي يحرر موضوع المسرحية من أصوله التاريخية، ليعبر عن تجربة إنسانية عامة ترتكز علي العناصر الأولية والجوهرية في الوجود الإنساني," فالمشكلة التي تعالجها المأساة الكلاسيكية مشكلة منبثقة من الطبيعة الإنسانية التي

يشترك فيها أكبر عدد من أفراد المجتمع" (دريني خشبة، د.ت، ١٩)، وشوقي ككل كتاب الدراما الكلاسيكية يعبر عن تجربة إنسانية كلية تمتد في الزمان والمكان، ولا ترتكز دلالاتها أو تأثيراتها العاطفية علي واقع متعين زمانياً ومكانياً. فتيمة العشق المجهض بفعل الظروف الاجتماعية المعادية، هي تيمة إنسانية عامة، وهي أيضاً تجربة يشترك في معايشتها العديد من البشر بصرف النظر عن هوياتهم وانتماءاتهم العرقية واللحظة التاريخية التي عايشوها.

ومن الطبيعي أيضاً أن يكون الأمر نفسه قائماً في تمايز لغة معارضة صلاح عبد الصبور التاريخانية لخطاب القصة التراثية من ناحية ولخطاب مسرحية شوقي من ناحية أخري، لكون (ليلي والمجنون) تعبيراً عن الشخصية في لغة ستينيات للقرن العشرين، لاختلاف طبيعة الثقافة المصرية في الستينيات عن طبيعة الثقافة المصرية في العشرينيات، وهي المقابلة التي تتحقق بين أيديولوجيتين، ليبرالية النصف الأول من القرن العشرين من ناحية واشتراكية الستينيات من ناحية أخري، فعند شوقي هوية الشخصية أقرب إلي واقعها التاريخيي منها إلي الهوية المميزة لواقع عصر كتابة المسرحية، ولا تظهر تاريخانية التعبير المتماس مع عشرينيات القرن العشرين– عصر كتابة شوقي للمسرحية– إلا باهتة، إذ حاول شوقي محاكاة القصة دراماياً مع الالتزام بكافة معطياتها التاريخية، وهو الأمر الذي يشكل خاصية بارزة في تناول شوقي لشخصياته التاريخية في أعماله المسرحية: (مصرع كليوباترا) وفي (مجنون ليلي) وفي (قمبيز) وفي (علي بك الكبير)، فهي أكثر التصاقاً بتاريخية عصرها وبيئتها. وعلي أي حال فإننا نعود مرة أخري للإشارة إلي أن المعالجة الدرامية للموضوعات التاريخية بالمضمون الكلاسيكي تحيل الشخصيات إلي نماذج إنسانية عامة تعبر عن قضايا كلية (أوديب، أجاممنون، ميديا، أنتيجوني، إلكترا...إلي أخره)، والصراع في مسرحية شوقي الذي يعكس التصادم بين العاطفة والتقاليد يتشابة مع التيمة المتكررة في المسرح النيو الكلاسيكي بين العاطفة والواجب. وقيس نفسه بطل كلاسيكي فهو ككل أبطال المسرح الكلاسيكي" ليس فاضلاً أو عادلاً بالحد الأقصي، ولكن في الوقت نفسه حياته لا تتغير نتيجة عمل شرير بل لخطأ أتاه وهذا الخطأ هو الذي يدفع الأحداث بطريقة منطقية، بحيث ينتج عنها التغير في حالة البطل من السعادة إلي الشقاء" (هدي حبيشة، ١٩٨٦، ١٢).

وبالنظر إلي لغة التعبير عن شخصية العاشقين في معارضة صلاح عبد الصبور لمسرحية (مجنون ليلي) لشوقي، نجد تمايزاً فيما بين لغة تعبير الشخصيتين عنها في لغة التعبير عند شوقي، فهي أكثر التصاقاً بعصرنا في ستينيات القرن العشرين، فالتمايز يرتبط كما قلنا بلغة شعر التفعيلة، مقابلاً للغة الشعر العمودي عند شخصيات شوقي، ولقد استخدم صلاح عبد الصبور شعر الفصحي لمعالجة موضوع واقعي معاصر، ولقد تعارف النقاد وكتاب المسرح علي استخدام هذه اللغة لتناول موضوعات تاريخية أو أسطورية أو تراثية، أو لتناول موضوعات أخري تتسم بطابعها المعتمد علي صيغتي الإبعاد الزماني والمكاني، أما المسرحيات الواقعية فهي تعتمد علي لغة الحياة اليومية، ولكن صلاح عبد الصبور كان له فضل الريادة في استخدام شعر الفصحي في مسرحية ترتكز علي موضوع شبه واقعي، يتناول اشكاليات الواقع المعاصر، إن شاعريته تفرض منطقها الفني الخاص علي عمل شبه واقعي، ولعله قد رأي أن موضوع مسرحيته يتجاوز اللحظة الآنية والواقع التاريخي المتعين، فالشعر يعبر كما قلنا يعبر عن قضايا كلية تتجاوز الواقع المعيش ومعطياته، أو لعله قد سعي إلي التجريب من خلال اللغة لتجاوز المقولات التقليدية التي تحدد مجالات توظيف الشعر في المسرح المعاصر, ولقد وظف هذه اللغة للإفصاح عن المنطق الجدلي الذي يسيطر علي حوار الشخصيات، إن كل شخصية في هذه المسرحية تحاجج باقي الشخصيات لتأكيد منطقها الفكري الخاص، واللغة في هذه المسرحية تستهدف توصيف الواقع الاجتماعي، فهي اكثر التصاقاً باللحظة التاريخية التي تنشأ فيها، وهي خلافاً علي لغة شوقي تحقق من خلال الحوار كافة أدوارها الوظيفية، باعتبارها لغة درامية تتأسس علي التعبير الموضوعي.

إن التمايز بين قيمة العاطفة في نهاية عشرينيات القرن العشرين عند أحمد شوقي وقيمتها في الستينيات عند صلاح عبد الصبور، وهو تمايز في تقدير قيمة الحب في اقترانها بعادات مجتمع العشرينيات المصري أو ظروف المجتمع المصري في الستينيات، وتقديرها المفارق لعادات العصر الأموي، الذي شهد قصة حب قيس وليلي وفق المرويات، ذلك أن مفاهيم الحداثة قد أحدثت تغيرات نوعية في منظور المجتمعات تجاه المرأة وحقوقها وأساليب تعبيرها عن ذاتها ومشاعرها، وشهد المجتمع المصري بشكل تراكمي العديد من الدعوات التي نادت بحقوق المرأة، وقد نالت المرأة

العديد من المكتسبات والحقوق التي جعلتها بموجب الدساتير المعاصرة نداً للرجل، وأصبح مفهوماً في العصر الحديث أن المرأة تقرر مصيرها بفعلها الخاص ومشيئتها الحرة، وبصرف النظر عن المعوقات الاجتماعية التي حالت دون تحقيق هذا الهدف في بعض الأحيان وبعض المناطق، فقد أصبح مقبولاً الإقرار بحق المرأة في التعبير عن مشاعرها وعاطفتها طالما لم يتعارض هذا التعبير مع المواضعات الاجتماعية السائدة، ولهذا فقد اختار شوقي من الروايتين التراثيتين، تلك الرواية التي تجعل ليلي مخيرة مابين الارتباط بقيس أو غريمه ورد، وهي تختار الأخير معتقدة أنها تنتصر لقيم المجتمع ومعاييره القيمية، ولكنها بهذا الاختيار تحقق سقطتها الدرامية (الهماراتيا) التي توردها موارد الهلاك في النهاية، إن ندم ليلي في النهاية علي اختيارها، يدعم المنظور الفكري للمؤلف الذي ينتصر في حقيقة الأمر للحب والعاطفة في مواجهة التقاليد والمواضعات الاجتماعية، وفي معالجة صلاح عبد الصبور نري بطلته أكثر تحرراً حتي أنها لا تكترث بكافة المواضعات والقيم الاجتماعية وهي تمارس الجنس خارج منظومة الزواج، وتنجرف غريزياً وراء مشاعرها ورغباتها، وهذا الانجراف يشكل سقطتها الدرامية. إن بطلة صلاح عبد الصبور هي نتاج الواقع المتردي في تلك الفترة التاريخية، ويتحرك المنظور الفكري للمؤلف في اتجاه التأكيد علي أن الحب ينكسر تحت وطأة الواقع وتناقضاته.

ومن سمات المعالجة التاريخانية في مسرح أحمد شوقي بناء حبكة ثانية موازية للحبكة الرئيسية، علي نحو ما في مسرحيته (مصرع كليوباترا) حيث قصة الحب بين حابي وهيلانة وهي حدث مواز لقصة حب كليوباترا وأنطونيو. وإضافة مشهد وادي الجن علي قصة مسرحية: (مجنون ليلي). والحبكات الجانبية تكنيك شائع في المسرحيات الكلاسيكية، يلجأ إليه الكاتب بدون إخلال بوحدة الموضوع، أما صلاح عبد الصبور فقد أعتمد كما قلنا علي تداخل مستويات الحدث من خلال تقنية التمثيل داخل التمثيل. وتحقيق المناظرة المنطقية بين المستويين، فليلي صلاح عبد الصبور هي ليلي أحمد شوقي في المسرحية التي يتم تمثيلها، وسعيد هو قيس، والواقع الفعلي الذي تعايشه الشخصيتين مغاير للواقع الذي يتم تمثيله، والواقع الجديد يساهم في تشكيل مصير الشخصيات بصورة مختلفة، إن هذا الواقع يشكل قوة معادية تخنق الحب وتبدد المشاعر السامية.

وحول صور التمايز بين أسلوب رواية الحادثة أو الحالة التاريخية ومعارضتها التاريخانية تستوقفني قصة ذهاب قيس ليلاً إلي بيت ليلي، لحاجتهم إلي إكرام ضيف طارئ، مع خلو بيتهم من الأدم، وكيف خرج له المهدي والد ليلي متسائلاً في دهشة عن سبب ندائه علي ليلي ليلاً، ليجيبه عن حاجة له إلي السمن. في هذا الموقف تمايزت معالجة شوقي لتلك الصورة التاريخية المروية دراميا وجمالياً عن القصة المروية. يقول الأصفهاني: " حدثني عمي عن عبد الله ابن أبي سعد عن إبراهيم بن حمد بن إسماعيل القرشي، قال حدثنا أبو العتاهية عن أبي ثمامة الجعدي قال: لا يعرف فينا مجنون إلا قيس بن الملوّح. قال: وحدثني معن العشيرة.

قال: قلت لقيس بن الملوّح قبل أن يخالط: ما أعجب شئ أصابك في وجدك بليلي؟ قال: طرقنا ذات ليلة أضياف ولم يكن عندنا لهم أدم فبعثني أبي إلي منزل أبي ليلي، وقال لي: اطلب لنا منه أدما؛ فأتيته فوقفت علي خبائه فصحت به، فقال: ما تشاء؟ فقلت: طرقنا ضيف ولا أدم عندنا لهم فأرسلني أبي نطلب منه أدما، فقال ياليلي أخرجي إليه ذلك النّحي فأملئي له إناء من السمن فأخرجته ومعها القعب، فجعلت تصب السمن فيه وتتحدث، فألهاها الحديث وهي تصب السمن وقد امتلأ القعب ولا ونحن لا ندري، وهو يسيل حتي استنقعت أرجلنا في السمن. قال فأتيتهم ليلة ثانية أطلب ناراً وأنا متلفع ببرد لي، فأخرجت لي نارا في عطبة، فأعطتنيها ووقفنا نتحدث، فلما احترقت العطبة وخرقت من بردي خرقة وجعلت النار فيها، فكلما احترقت خرقت أخري وأذكيت بها النار، حتي لم يبق علّي من البرد إلا ما واري عورتي وما أعقل (أصنع). وأنشدني:

أمستقبل نتح الصبا ثم شائقي	ببرد ثنايا أ م حسّان شائق
كأن علي أثيابها الجمر شجّها	بماء الندي من آخر الليل عائق
وما شمّته إلا بعيني تفرّسا	كما شّم في أعلي السحابة بارق

(الأصفهاني/ ١٩٧٥، ٣٠– ٣١)

ولنر كيف تمايزت معالجة شوقي لهذا الموقف معالجة شعرية درامية عن لغة الحكي السردي في المروية التراثية:

قيس: ليلي

المهدي: من الهاتف الداعي؟ أقيس أري؟ ماذا وقوفك والفتيان قد ساروا "؟

قيس: ما كنت ياعم فيهم.

المهدي: أين كنت إذن؟!

قيس:

في الدار حتي خلت من دارنا النار

ما كان من حطب جذل بساحتنا أودي الرياح به والضيف والجار

المهدي: انتظر قيس.. ليلي

ليلي ما وراء أبي

المهدي: هذا ابن عمك مافي بيتهم نار

ليلي: قيس ابن عمي عندنا؟! يامرحبا يامرحبا

قيس: متعت ليلي بالحياة وبلغت الأربا

ليلي: عفراء

عفراء: مولاتي

ليلي:

تعالي نقضي حقا وجبا خذي وعاء وأملئيه لابن عمّي حطبا

قيس:

بالروح ليلي قضت لي حاجة عرضت ما ضرها لو قضت للقلب حاجته

كم جئت ليلي بأسباب ملفقة ما كان أكثر أسبابي وعلاتي

ليلي: قيس

قيس:

ليلي بجانبي كل شيء إذن حضر

ليلى:

جمعتنا فأحسنت ساعة تفضل العمر

قيس: أتجدين؟!

ليلي:

ما فؤادي حديد ولا حجر لك قلب فسله يا قيس ينبئك بالخبر

قد تحملت في الهوي فوق ما يحمل البشر

قيس:

لست ليلاي داريا كيف أشكو وانفجر

أشرح الشوق كله أم من الشوق اختصر

ليلي:

نبني قيس مالذي لك في البيد من وطر

لك فيها قصائد جاوزتها إلي الحضر

أتري قد سلوتنا ياقيس وعشقت المها الأخر

قيس:

غرت ليلي من المها والمها منك لم تغر

لم بك الغيد لاولا قمر البيد كالقمر

ليلي: ويح عيني ما أري

قيس؟

قيس: ليلي

ليلي: (مشفقة) خذ الحذر!

قيس: (غير آبه إلا لما كان فيه من نجوي)

رب فجر سألته جررت ذيلك العطر

ورياح حسبتها سرقت عينك الحور

وغزال جفونه سرقت عينك الحور

ليلي:

اطرح النار يافتي أنت غاد علي خطر

لهب النار قيس في كمك الأيسر انتشر

قيس: (بعد أن رمي النار من يده)

وذئاب أرقّ يا ليلي من أهلك الغير

أقست بي ومرغت في يدي الناب والظفر

ليلي:

ويح قيس تحرقت راحتاه وما شعر

قيس:

أنت أججّت في الحشي لاعج الشوق فاستعر

ثم تخشين جمرة تأكل الجلد والشعر

ليلي:

فداك أبي قيس ماذا دهاك تكلّم أين قيس، ماذا تجد؟

(يخر صريعا إلي الأرض وتلقاه علي صدرها صارخة)

ليلي:

أبي ها أنت ذا جئت أغثنا أبي أدرك

لقد حرّق بالنار فما يصحو إذا حرّك

المهدي:

يرانا الناس ياليلي

ليلي:

أبي انف الناس من فكرك

هنا لا تقع العين علي غيري ولا غيرك

ولا يطّلع إنسان علي سرّي ولا سرّك

ولا أجدر من قيس بإشفاقك أو بربك

أبي صدري لا يقوي فأسنده إلي صدرك

المهدي: (وهو يتلقي عنها جسد قيس ويحاول إنعاشه)

رعاك الله ياليلي وكافأك علي صبرك

أخاف الناس في أمري وأخشي القلب في أمرك

وكم داريت ياليلي وكم مهدت من عذرك

ولست الوالد القاسي ولا الطامع في مهرك

(يناجي قيسا في غيبوبته)

أبا المهدي عوفيت ويا بورك في عمرك

أراني شعرك الويل وما أروي سوي شعرك

ويدور حوار بين قيس والمهدي، تزكي فيه ليلي قيس عند أبيها، الذي يحاول تهدئه الأمر، فلما رأي إقبال كل منهما علي الآخر، ومحاولات استعطاف ليلي له، أظهر بعض الخشونة وطلب من قيس الرحيل، مشيراً إلي أنه جاء ليشعل نارا في الأسرة:

المهدي:امض قيس امض جئت تطلب نارا أم جئت تشعل البيبت نارا؟

(يخرج قيس) (أحمد شوقي، ف ٢، ٢٥-٣٣).

هنا يستوقفني ما قاله أبو الحسن سلام حول تمايز السياق اللغوي الشعري في مسرحية أحمد شوقي عنه في السياق اللغوي للمروية التراثية في كتاب الأغاني. يقول أبو الحسن سلام " هنا نتوقف عند مراعاة شوقي لروح التنوع وانسيابية الحوار علي لسان الممثل، إلي جانب التخلص الأدائي من (الإرنان) بتدارك إرتفاع صوت الرنين الموسيقي للشعر علي صوت الشعور في أداء الممثل، لذا عمد شوقي في صياغته للحوار الشعري الخليلي المقفي إلي تقطيع أوصال البيت الشعري الواحد لتوزيع كلماته علي أصوات عدد من الشخصيات في الحدث، هربا من وقوع الممثل في الإرنان والغنائية، فوضع علي لسان " قيس " لفظة (ليلي)

(ليلي: " ويح قيس تحرقت راحتاه

قيس: ليلي

ليلي: وما شعر ") (أبو الحسن سلام، ٢٠١٨٠٢٠١٧)

ومن ناحية أخري يري " أبو الحسن سلام " مفارقة سيكلوجية في تقطيع شوقي لأوصال البيت الواحد وتوزيعها علي ألسنة عدد من الشخصيات في الموقف الدرامي رغم اختلاف الحالات النفسية التي تعايشها هذه الشخصيات، فتقنية تقطيع أوصال البيت الشعري الواحد بين أصوات شخصيتين أو أكثر– سواء تم هذا التقطيع بيد المؤلف أو بيد الملحن أو بيد المخرج– تستهدف الهروب من الإرنان والحرص علي استقامة الوزن الموسيقي، ولكن المشهد بهذه الكيفية ينفي الحالات النفسية المتباينة ما بين الشخصيات،لأن البيت الشعري الخليلي يتأسس علي وزن شعري

يعبر بالضرورة عن حالة نفسية معينة تختلف باختلاف البحر الشعري الذي نظم وفقه البيت الشعري أو مجموعة أبيات الحوار في الحدث أو الموقف الدرامي، وتقطيع البيت الواحد فيه توحيد للحالة النفسية بين شخصيات لا يفترض– دائماً– أن تتوحد في حالة نفسية واحدة، وبذلك يخلق هذا التقطيع مفارقة بين سيكلوجية إيقاع الوزن الموسيقي في البيت الشعري والأحوال النفسية والعاطفية للشخصيات. "(أبو الحسن سلام، ٢٠١٨٠٢٠١٧)

وفي الحقيقة فإن المشهد المسرحي هنا يعكس طبيعة الشخصيات ومنطقها الفكري والشعوري، كما يجسد بشكل مباشر شبكة العلاقات الداخلية في بنية العمل المسرحي، فنحن نري الأب وهو مطلع علي سر ابنته، وهو يحنو عليها بالرغم من تأففه من أفعال قيس التي تتعارض قيمياً مع المواضعات التي تتأسس عليها القبيلة، وهو ما يضعه في موقف لا يحسد عليه. كما أن هذا المشهد يتضمن نقطة الهجوم الرئيسية في إطار حركة الصراع في بنية العمل المسرحي، باختصار يمكننا القول أن الشعر في هذا المشهد يحقق كافة الأدوار الوظيفية للحوار في العمل الدرامي، فلغة الدراما تتميز بطبيعة الحال عن اللغة السردية، وهو ما يبدو واضحاً عند مقارنة شعر شوقي في المسرحية ولغة المرويات السردية, وإن كان شوقي بطبيعة الحال قد حاول محاكاة المنطق التعبيري للمادة التراثية في إطار الأدوار الوظيفية التي يحققها الحوار الشعري في الدراما. هكذا تمايزت المعالجة المسرحية في مشهدية الإبداع الدرامي الشعري عن لغة المرويات السردية، وجاء تمايزها استناداً إلي الجماليات الدرامية الشعرية التي تتجلي في تجسيد مشهدية الموقف التراثي، في إطار تناص موضوعي بين المشهد المسرحي والرواية التراثية.

* قيس والمحرم الاجتماعي بين التاريخي والتاريخاني:

من المرويات التي رويت عن تجاوز قيس لكل حدود القيم والعادات، عدم مبالاته بحرمات البيوت، حيث بلغ ما لا يبلغه عاقل في التجرؤ علي بيت زوجية ليلي، ومواجهة زوجها الشرعي الذي زوجها أهلها به مواجهة لا تتسق مع المواضعات الاجتماعية، وعلي الرغم من بعد المسافات بين حيه وحي سكنها في ثقيف، نجده متخبطاً في البادية بحثاً عن ديار عشيرة زوجها (ورد) وهي الرحلة المضنية التي بالغت الروايات في سردها، فقد ذهب قيس– تبعاً للرواية مذهب

التطاول علي التقاليد والقيم القبلية لعصره (القرن الهجري الأول في عصر مروان بن الحكم الخليفة الأموي، عندما سعي إلي الطائف وراء ليلي وهي في كنف زوجها (ورد) حيث اصطدم بورد زوجها وبادره ببيتين:

" بربك هل ضممت إليك ليلي قبيل الصبح أو قبلت فاها

وهل رفت عليك قرون ليلي رفوف الإقحوانة في شذاها "

ووضع شوقي هذين البيتين بنصهما علي لسان شخصية قيس المسرحية وبذلك تناصت معالجته الدرامية في هذا المشهد مع موقف تاريخي مناقض لكل القيم والعادات تاريخياً وتاريخانياً، إن جنون قيس مرجعه الأساسي عدم اكتراثه بالقيم والمعايير والضوابط الاجتماعية، فقيس تسيطر عليه تداعيات جنون الفكرة الواحدة المسيطرة، وهو لا يستطيع الفكاك من تأثيراتها السلبية، إنه ينجرف وراء ما تمليه عليه مشاعره في إطار هذه الفكرة، فقد كان (ورد) أمام داره جالساً قرب موقد نار يستدفئ بها من برودة الشتاء، وكما تروي المرويات أن ورداً ذم قيساً غيباً في شعره.

كما أن ورداً بعدما سمع البيتين السالفين من قيس وإجابه بما لا يرضيه، قبض قيس بكلتا يديه علي جمر النار الذي أمام ورد وسقط مغشيا عليه.

ويرسم شوقي المشهد علي النقيض مما روته المرويات إذ يمضي الحدث الدرامي صدامياً في بدايته علي هيئة منولوج شعري بلسان قيس وهو يبوح بما يعتمل في نفسه وهو بالقرب من دار زوجها بالطائف، وسرعان ما تحول إلي حوارية (ديالوج) مواجهة وبوح مع زوجها:

" قيس:

إن قلبي لمخبري إن هاتيك دارها

أنا بالطائف الذي قر فيه قرارها

ما لساقي جررتها فتعاين انجرارها

ولقلبي يقول لي قد تداني مزارها

كيف لا التقي بليلي وفي قلبي نارها

ليت ليلاي نبئت بأنني اليوم جارها

عجب هديت الدار بعد ضلالة ما كان شيطاني علي كذوبا

هذي منازلها وذلك بعلها بعثت إلي ديار ليلي طيبا

هذا غريمي ورد أشقر كاسمه أتراه ألبس جلده مقلوبا
ما باله فرش الأديم كأنه بغل يعفر في التراب جنوبا

ورد: أري من المدي القريب شخصا يدب نحونا كالديب

الرفيق:

الرفيق: علي خطاه خشية المريب

ورد: لم لا تقول حيرة الغريب

الرفيق:

لعله ابن سبيل يمر بالحي مرا
إني أراه سقيما يجر ساقيه جرا (ينهض من رقدته)

الرفيق: عرفت من هو

ورد:

قيس به الغرام أضرا

الرفيق: قيس !!

ورد: أجل.

الرفيق:

كيف أفضي إليك.. كيف تجرا؟!

ورد: دعني وقيسا وشاني لعل في الأمر سرا

(ينصرف الرجل ويتلاقي ورد وقيس)

قيس: أهذا أنت ورد بني ثقيف؟!

ورد:

نعم والورد ينبت في رباها

قيس:

ولم سميت وردا لم تلقب بغلام العشيرة أو غضاها

ورد:

وما ضر الورود وما عليها إذا المزكوم لم يطعم شذاها

قيس:

بربك هل ضممت إليك ليلي قبيل الصبح أو قبلت فاها

وهل رفت عليك قرون ليلي رفوف الإقحوانة في شذاها

ورد:

نعم أو لا ياقيس

قيس:

ورد:

بل لابد من لا أو نعم

هبها نعم يا قيس هل مع الحلال من تهم

المرء لا يسئل ل قبّل أهله وكم

أجل لقد قبلتها من رأسها إلي القدم

قيس:

تلك لعمري قبلة ال حمي بلاء وسقم

أو قبلة الذئب إذا ال ذئب علي الشاة جثم

قلبي يقول لي لا يا صدقه فيما زعم

ورد:

إذا تعالي قيس فاس مع في أناة وكرم

لا تجعلّن الغضب الج ائر بيننا الحكم

اسمع حديثي إنه ما خط سره القلم

وسره لا الأهل ي درون به ولا الخدم

كانت إطافتي بها كالوثني بالصنم

أنا الذي ظلمت قيس ما أنا الذي ظلم

آية وما عليّ لك ياقيس قسم

كم مرت الليلة بي والليلتان لم أنم

منذ حوت داري ليلي ما خلوت من ندم

كانت إطافتي بها كالوثني بالصنم
وربما جئت فراش ها فخانتي القدم
كأنها لي محرم وليس بيننا رحم
شعرك يا قيس جني علي هذا واجترم
هّيبها فامتنعت كأنها صيد الحرم
وهبتها للحب والش عر وقيس والألم (أحمد شوقي، ٩٠-٩٤)

إن شوقي يخرق أفق التوقع لدي القارئ، ويتجاوز المرويات التاريخية، لكي يبني موقفاً دراماياً يتأسس علي فكرة المفارقة، فالغريمين يتلاقيان لا لكي يتشاجرا ولكن لكي يبوح أحدهما للأخر بما يجيش في صدره، وهما يتبادلان الشكوي، وتعتمل في صدريهما لوعة الحنين إلي الحبيب، كلاهما ينكسر خلف الأبواب الموصدة التي تفصله عن عناق المحبوب، ويعبر عن هوسه بالحب المستحيل.و يعارض شوقي هنا الرواية التاريخية، لكي يخلق مفارقة درامية تثير الدهشة وتدعو إلي التأمل.

* درامية البوح الذاتي في مناجاة قيس الدرامية

كثيرا ما تنقر نوستالجيا الطفولة جوارح الإنسان في شبابه وفي كبره، إذا ما تركت ذكرياتها ندوباً بين جوانحه، خاصة حالة استشعاره لافتقاد حبيب أو صديق، فما البال وقيس كان عاشقاً، افتقد حبيبته بفعل عادات القبيلة وقيمها، ليس يملك المحب عندئذ غير التأسي بالذكري بوحاًعن حنينه لمكان جمعهما، لذا رأينا قيساً فيما روي من شعر يعكس إحساسه بحالة الفقد وقد استغرقه الحنين فشعر وباح وعزف علي أوتار شعره الحزين. ولأن مناط بحثنا هنا هو الوقوف علي ما بين التراثي في رواية صورة حنينه، والتاريخاني في صورة الاستلهام الدرامي الشعري في مسرحية شوقي لهذا الحنين، لذلك نقف أولا عند ما ذكر في الرواية عند الأصفهاني، ونلحق بها مناجاة قيس علي جبل التوباد موطئ عشقهما الطفولي. لقد نقل الأصفهاني هذه الرواية:

" كان المجنون يهوي ليلي بنت مهدي بن سعد بن مهدي بن ربيعة بن الحربش بن كعب ابن ربيعة بن عامر بن صمصمة وتكني أم مالك وهما حينئذ صبيان، فعلق كل منهما صاحبه وهما يرعيان مواشي أهلهما، فلم يزالا كذلك حتي

كبرا فحجبت عنه قال: ويدل علي ذلك قوله: تعلقت ليلي وهي ذات ذؤابة ولم يبد للأتراب من ثدييها حجم.

صغيرين نرعي البهم ياليت أننا إلي اليوم لم نكبر ولم تكبر البهم

وعالج شوقي نوستالجيا قيس عبر مناجاة شعرية، غنائية شديدة العذوبة، مستهلاً بوحه ونوستالجيا الحنين بتحية جبل التوباد موطئ صباه وليلي وهو يعيد تخيل صورتهما معا، طفلان يرعيان غنم الأهل.

و في هذا تذكر الرواية إفاقات قيس من غيبوبة عشقه لليلي– وما أكثرها– ومن ذلك قوله الذي حاكاه أحمد شوقي في تصويره لحالة من حالات إفاقته التي قال فيها:

" (يفيق قيس ثم يتلفت مصغيا إلى الحداء)

قيس:

"ليلي مناد دعا ليلي فخفّ له نشوان في جنبات الصدر عربيد

ليلي أنظري البيد هل مادت بأهلها وهل ترنّم في المزمار داود

ليلي نداء بليلي رنّ في أذني سحر لعمري له في السمع ترديد

ليلي تردد في سمعي وفي خلدي كما تردد في الأيك الأغاريد

هل المنادون أهلوها وإخوتها أم المنادون عشاق معاميد

أغير ليلاي نادوا أم بها هتفوا فداء ليلي الليالي الخرّد الغيد"

(أحمد شوقي، ٤١)

ولنر كيف عالج أحمد شوقي حالة الحنين تلك علي لسان قيس في نصه المسرحي:

قيس:

"جبل التوباد حياك الحيا وسقا الله صبانا ورعا

فيك ناغينا الهوي في مهده ورضعناه فكنت المرضعا

وعلي سفحك عشنا زمنا ورعينا غنم الآهل معا

وحدونا الشمس في مغربها وبكرنا فسبقنا المطلعا

هذه الربوة كانت ملعبا لشبابينا وكانت مرتعا

كم بنينا من حصاها أربعا وأنثينا فمحونا الأربعا
وخططنا في نقي الرمل فلم تحفظ الريح ولا الرمل وعي
ما لأحجارك صما كلما هاج بي الشوق أبت أن تسمعا
كلما جئتك راجعت الصبا فأبت أيامه أن ترجعا
قد يهون العمر إلاّ لحظة وتهون الأرض إلاّ موضعا "

(أحمد شوقي، ٤١)

ونلاحظ ميل شوقي إلي المزج بين التعبير الغنائي في المسرحية بالمنولوج المسرحي، وهو يقصد من هذا الافصاح عن العالم الداخلي للشخصية، من خلال فعل الاستبطان الذي يقوم به قيس لكي يعبر عن عذاباته الداخلية، إن عملية البوح الذاتي تتم من خلال الحديث مع شخصية ليلي التي يتوهم حضورها لكي يبثها أشواقه ويحدثها عما يعتمل في صدره، وهو يلجأ في أحيان أخري إلي الحديث مع الأماكن التي شهدت اجتماعهما في الماضي، فشوقي يحاول بشكل دائم الاقتراب من المنطق التعبيري للدراما، بأن يجري علي لسان قيس حواراً مع الخيالات أو الجمادات بديلاً عن الحديث مع الذات الذي ينطوي علي نزعة غنائية تبتعد عن منطق الدراما في التعبير. ولكن شعره لم يتخلص تماماً من غنائيته.

المبحث الرابع:

تمايز خطاب الستيتيات الثقافي، بين (ليلي والمجنون)
وخطاب العشرينيات الثقافي في مسرحية (مجنون ليلي).

دأب الشعراء المخضرمون علي معارضة قصائد بعضهم بعضاً باتباع شاعر لاحق لشاعر سابق في صورة معالجة شعرية تحمل خطاباً مغايراً لخطاب قصيدة سابقة لشاعر سابق أو متزامن، متتبعاً البحر الشعري نفسه الذي قام عليه نسق النظم في القصيدة السابقة (بحراً وحركة روي)، وإن كان هذا لوناً من فنون الكتابة الشعرية، وما يزال، غير أن شعرية مختلفة– نوعا ما– عرفت مع ظهور حركة شعر التفعيلة الذي اعتمد أكثر من تفعيلة لأكثر من بحر في السطر الشعري الواحد، وقد زاحمت هذه الحركة، الشعر التقليدي الذي يعتمد علي تقسيم القصيدة إلي أبيات شعرية موحدة القافية وحركة الروي.

ومن أشكال المعارضة الشعرية بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة في المسرح الشعري تبرز مسرحية صلاح عبد الصبور الشعرية (ليلي والمجنون) التي يعارض بها مسرحية (مجنون ليلي) للشاعر أحمد شوقي، وهنا نكون أما وجوه التمايز بين ثقافة عصرين ثقافيين متباعدين أحدهما يستلهم لغة التراث ويحاكيها بثقافة عشرينيات القرن العشرين، بينما تحاكي الثانية/ المعارضة لغة ثقافة واقع السبعينيات المصري في القرن العشرين نفسه. وفي هذا المبحث نقف علي وجوه التمايز بين (مجنون ليلي) و (ليلي والمجنون) في النسق اللغوي والأسلوب الفني ورسم الشخصيات والتقنيات الشعرية والفنية وجمالياتهما، وصولا إلي التمايز في خطاب المعارضة.

تأسس خطاب ليلي والمجنون المعارض لخطاب مجنون ليلي بدء من العنوان علي تأكيد زمام تحريك الحدث في يد ليلي، بوضع المبادرة الدرامية الباعثة علي الصراع في يد ليلي فالباعث أنثوي بديلاً عن الباعث الذكوري الذي حملته بداية عنوان مسرحية شوقي. فهي منذ البداية تلاحق سعيد وتطالبه بالإنغماس معها في المتع الحسية، في حين نري أن قيساً هو من يبادر بالتعبير عن مشاعره، ويسعي لاستقطاب ليلي والتأثير عليها.

وقد وضحت منذ البدء أولي سمات المعارضة بين النصين: نص صلاح عبد الصبور ونص أحمد شوقي. أما السمة الأبرز من حيث شعرية كلا النصين فهي الاختلاف بين الشعر العمودي في (مجنون ليلي) وشعر التفعيلة في حوار (ليلي والمجنون).

وكانت سمة المعارضة الثالثة في اختلاف البنية الدرامية في نسق الكتابة الشعرية في (ليلي والمجنون) عند صلاح عبد الصبور عنها في مسرحية آحمد شوقي (مجنون ليلي). فالبنية الدرامية عند أحمد شوقي هي بنية كلاسكية تقليدية، أما البنية الدرامية عند صلاح عبد الصبور فقد تأثرت بالاتجاه الواقعي، وقد عمد الشاعر إلي التجريب– كما قلنا في استخدام اللغة– ويبدوا واضحاً تأثر صلاح عبد الصبور بالكاتب الإيطالي لويجي بيراندللو، من خلال توظيف تقنية المسرح داخل المسرح،"ففي مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف يحاول بيراندييللو تفتيت الواقع المقدم علي خشبة المسرح إلي مستويات متعددة، تتصارع وتتلاحم، ليكشف لنا

عن مستوياته المتعددة وعلاقاته المتشابكة" (نهاد صليحة،١٩٩٧، ٩٩) وهو ما قام به صلاح عبد الصبور في مسرحيته، فقد قام بتشتيت المنظور الفكري للمادة التراثية من خلال تعدد مستويات الحدث.

وتمثلت السمة الإطارية الرابعة بين النصين في اختلاف ثقافة العصرين عشرينيات القرن العشرين في مصر – عصر شوقي– وسبعينيات القرن نفسه في زمن صلاح عبد الصبور. فكراً وإيقاعاً، إذ تأسست مسرحية عبد الصبور في بدايتها علي أسلوب لعبة التمثيل داخل التمثيل، علي خلاف البنية الدرامية التقليدية في مسرحية شوقي.

وهناك اختلاف بين في تصوير الشخصيات، فالشخصيات في مسرحية شوقي أقرب إلي شخصيات المادة التراثية، وهي شخصيات مسرحية كلاسيكية تعتمد في تصويرها علي البنية الأساسية الدالة، أما الشخصيات في مسرح عبد الصبور فهي شخصيات واقعية مكتملة البناء، فمنظومات توصيف الشخصية في مسرحية صلاح عبد الصبور ترتكز علي التداخل المنطقي بين منظومات فرعية (منظومة النشاط الذهني) و (منظومة النشاط الانفعالي) و (منظومة النشاط الحركي) و (منظومة النشاط اللغوي) و (منظومة الانتماءات الاجتماعية) و (منظومة توصف الشكل الخارجي) فهي شخصيات لها بنية دائرية مكتملة الأبعاد علي خلاف شخصيات أحمد شوقي التي تعتمد علي البنية الدالة، وهي في هذه المسرحية (النشاط العاطفي للشخصيات).

والصراع في مسرحية صلاح عبد الصبور يعتمد علي تداخل وتقاطع العديد من المحاور، فالواقع السياسي ومعطياته يشكلان محوراً أساسيا للصراع يتقاطع مع علاقة الحب بين الحبيبين بكل إشكالياتها، أما الصراع في مسرحية أحمد شوقي فيرتبط بالتيمات المضمونية للحكاية التراثية، وقد نجح صلاح عبد الصبور في التعبير عن الصراع الداخلي للشخصيات، فبطله سعيد ينقسم عالمه الداخلي بين الحب وبين الرغبة المضادة في التحول عن هذا الحب، كذلك ليلي في صلاح عبد الصبور تتعارض مشاعرها بين الحب الجنسي الذي تحتفي به وتحتاج إليه بشدة وبين الرغبة المضادة في التحول إلي الحب العذري الذي يجمعها بسعيد المتعفف

الذي يعايش تعقيدات نفسية تمنعه من التجاوب معها. أما شوقي فلم ينجح في تعميق الصراع النفسي الذي يعتمل في نفس ليلي بين حبها ومشاعرها وبين رغبتها المضادة في الانقياد وراء المواضعات والقيم القبلية، وفي هذا يقول د. أحمد هيكل" أن الصراع النفسي ليس واضحاً في مسرحيته بالقدر الذي كان من الممكن أن يتحقق، ففي المسرحية مواقف تتيح فرصة تجلية هذا الصراع، وبيان كيف تتصادم المشاعر داخل النفس البشرية، ومن أهم هذه المواقف موقف ليلي، وقد عرض عليها إبداء رأيها في الزواج من قيس، فإن المؤلف قد جعل البطلة تعبر في يسر وإيجاز عن رفضها إيثاراً للتقاليد، وكل ما نحسه منها هو مجرد الندم على هذا التصرف" (أحمد هيكل، ١٩٧٩، ٣٣٣) ويري د.أحمد هيكل" أن اهتمام شوقي بالوصف والعرض الداخلي، أكثر من اهتمامه بالتحليل والاستبطان الداخلي، راجعاً لرغبته في أن يمزج بين التمثيل والغناء، وعدم رغبته في التمثيل وحده، ومن هنا لم يطالب نفسه بهذا التعمق التحليلي الذي يطالب به مؤلفي المسرحيات" (أحمد هيكل، ١٩٧٩، ٣٣٣)

آما الاختلاف الجوهري لخطاب السبعينيات الذي حملته مسرحية صلاح عبد الصبور فكان تعبيراً عن واقع سياسي واجتماعي عكس نفسه علي الحياة المصرية وقتذاك، بينما حمل خطاب مسرحية شوقي التأكيد علي القيم العربية في العصر الأموي. مع منظور نقدي تقدمي يعكس نظره معاصرة إلي المرأة وحقوقها. ومن الملاحظ في مسرح شوقي أنه يخلو من النقد السياسي والاجتماعي، وهو ما يرجع إلي احتفاء الانتلجنسيا المصرية في ذلك الوقت بما حققته الحركة الوطنية من منجزات عقب ثورة ١٩١٩ (استقلال البلاد رسمياً– إعلان الملكية– دستور ١٩٢٣– قيام الأحزاب السياسية والإرهاص بحركة ديمقراطية وليدة) الأمر الذي يبرر غياب المنظور النقدي السياسي في مسرح شوقي ومعظم معاصريه من الكتاب.

* شخصية الشاعر بين مجنون ليلي وليلي والمجنون:

اذا استعدنا بداية الحدث بين المسرحيتين سنجد المبادأة للفاعل النسائي في مسرحية شوقي، حيث الفعل في موضع الأمر:

ليلي:

"دعي الغزل سلمي وحيّ معي منار الحجاز في يثرِب

(تساعد سلمي)

وَيَا هند هذا أديب الحجاز هلمي بمقدمه رحبي"

(أحمد شوقي، ١)

بينما كانت المبادأة رجولية في (ليلي والمجنون) حيث الفعل في موضع الأمر أيضا، في بداية الحدث عند صلاح عبد الصبور، وإن كان الفعل هنا يستهدف لفت الإنتباه لا فعل نهي وطلب، كحال الفعل في حوار ليلي (شوقي):

" سعيد: آنظر.. حسان

أسلوب كالسريان المتعرجة الرحلة

يتسكع فيه فكر مخمور متعثر

حسان: أرجوك سعيد...

كف، ولو يوماً، لا غير

عن صوغ الكلمات وحبك الشعر

حقا هذي صحف القصر وأبواق المستعمر

لكن ما أجملها إذا قارناها بصحيفتنا المحتشمة

سعيد: هم يجتذبون عيون القرّاء

بإشارات الكلمات البراقة

والقارئ قد يقرؤهم، قد يهوي في شرك الإغواء

ولكن لابد وأن يلعنهم إذ يطوي الصفحات.

حسان: الأرقام تحدق في وجهك.. أزياد

ساخرة قد مطت شفتيها في استهزاء

نحن نوزع بضعة آلاف

وصحيفتها عشرات الآلاف

أما اللعنة..

فآنا أعرفهم يستجدون سحائبها كالمؤمن إذ

يستجدي البكرى " (صلاح عبد الصبور، ١٩٨٨، ٢٧٦ – ٢٧٧).

وكما يختلف الشاعران في رسم شخصيتي الفاعل الدرامي، يختلفان أيضاً في الفعل الدرامي نفسه، فبينما تجسد بداية الحدث عند شوقي فعل الترحيب والاحتفاء بشخصية لها قداسة الانتساب للحسين (رضي الله عنه)، يجسد الحدث عند صلاح عبد الصبور فعل الاختلاف المهني بين الشخصيات حول دور الاعلام السياسي، في المسرحية الأولي تتفاعل المشاعر الذاتية للشخصيات وفي الثانية يتفاعل الجدل السياسي الفكري، وكل منهما موصول ببيئته ومعطيات التمايز بين عصرين (عشرينيات بيئة شوقي في نظرة استلهامه الحديث للحكاية التراثية الآموية) و (سبعينيات بيئة عبد الصبور في نظرته المعاصرة لواقع مصر السياسي) هكذا بدأت مسرحية شوقي بالتمهيد للمصالحة مع القيم والمواضعات السائدة، بينما ذهبت مسرحية عبد الصبور نحو التمهيد لقيم جديدة تقوم علي المغايرة والاختلاف. من هنا ظهر التمايز بين لغتي التواصل عند شخصيات المسرحيتين، تبعاً للتمايز بين خطابين متعارضين في ثقافتين متباينتين إحداهما تستدعي التراث وتحاكيه، والأخري تعايش واقعها المعاصر استناداً إلي استلهام التراث وإعادة توظيفه، فموضوع المسرحية الأولي يتمحور حول اشتباك عاطفة الحب مع العادات والتقاليد العربية القديمة ويسفر هذا الاشتباك عن هزيمة العادات والتقاليد لعاطفة الحب، بينما يتمحور موضوع الثانية حول تداخل عوامل الواقع المعاصر وتشابكاتها مابين الحراك الاجتماعي والسياسي والفكري والعاطفي، ويسفر هذا التداخل والتشابك عن إزاحة التقاليد القديمة والمعايير المزكاة في المجتمعات العربية، وإحلال قيم جديدة تتأسس علي الأنانية والبراجماتيه البغيضة وعندما تحل المنفعة محل القيمة ينهزم الحب وتقهر المشاعر النبيلة، فمع التفاعلات المادية يحل الكذب محل الصدق مع النفس ومع الغير، فعند شوقي يذهب الشاعر العاشق ابن ذريح لخطبة ليلي لقيس، وكذلك يتوسط الأمير ابن عوف مبعوثاً من الإمام الحسين لخطبتها لقيس، بينما يقوم حسام رفيق نضال الشاعر سعيد في (ليلي والمجنون) بالتفرقة بينهما، وهو فرق بين سلوك جيلين جيل يتمسك بالمثالية والقيم الرفيعة، وجيل أخر تحكمه النزعة البراجماتية:

ابن ذريح: بشر كفي هزلا وتخليطا كفي. وبأبنة العم مضي الليل سدي

أرسلني قيس فَلَو أخبرتني متي متي يأمر قيس يعتسي

بتنا نخاف أن يحل خطبه وتبلغ البلوي بقيس المدي

وقيس ياليلي وإن لم تجهلي زين الشباب وابن سيد الحي

لم ندر في حبك أو في حبه فتي حكاه نسبا ولا غني

ولا حمالا، وهنا (يا ليل) ما

ترين أنت لا الذي نحن نري

بشر: بخ بخ ابن ذريح خاطب

ابن دريح: أسكت فلست للرواعات أخا

ليلي: (غاضبة) فيم هذا الكلام يابن دريح؟

ابن دريح: إتقي الله واقتصدي في التجني

ليلي: ما جنيت

اب ذريح: بل ظلمت، دعي. أحسن الذود عن صديقي وخدني

ليلي:

أنا أولي به وأمني عليه — لو يداوي جرح مني والتحني

يعلم الله وحده ما لقيس — من هوي في جوانحي مستكن

إنني والهوي وقيسا سواء — دن قيس من الصبابة دني

أنا بين إثنين كلاهما النار — فلا تلحني ولكن أعني

بين حرصي علي قداسة عرضي — واحتفاظي بمن أحب وهمي

صنت منذ الحداثة عهدي — وهو مستهتر الهوي لم يصني

قد تغني بليلة الغيل، ماذا — كان بالغيل بين قيس وبيني !

كل ما بيننا سلام ورد — بين عين من الرفاق وأذن

وتبسمت في الطريق إليه — ومضي لشأنه وسرت لشأني

(تهيب بالساهرين وقد بلغ بها الغضب أقصاه)

أوغل الليل فلنقم

ابن دريح: (متوسلا) ً بل رويدا. واسمعي ليلي

ليلي: خل عني دعن "

إن سطوة العادات أقوي من أي وساطة بينها وقيس علي الرغم من عمق حبها لقيس، ولئن دعتها العادات والتقاليد إلي التهرب من إلحاح الشاعر العاشق قيس ابن ذريح للرفق بقيس رفيقه في العشق، فقد كانت حادة قاطعة في ردها وساطة الأمير (ابن عوف) رسول الإمام الحسين إليها خاطبا لقيس:

ليلي: أبي ورد هاهنا منذ ساعتين ففيم أتي أبي؟ ما يبغي؟

المهدي: جاء يخطب

ابن عوف:

ومن ورد ياليلي وهل تعرفينه؟

ليلي:

فتي من ثقيف خالص القلب طيب

أتي خاطبا بعد افتضاحي بغيره أهذا يا أبن عوف يعيّب

أين ورد الآن

المهدي:

عند قرابة من الحي ضموه إليهم ورحبوا

فإن شئت أرسلنا إليه

ليلي:

أبعث أدعه وجئنا بقاضي نجد اليوم يكتب

ابن عوف:

تجاوزت ليلي غاية السخط فأذكري عواقب رأي قد رأيت سخيف

ليلي:

أكنت ابن عوف غير أني ضعيفة تناهت لرأي في الأمور ضعيف

ابن عوف:

أري وقفتي ياليلي كانت شريفة ولكن جزائي كان غير شريف

ليلي:

أنظف ثوبي يا أمير فطالما ظهرت به في الحي غير نظيف"

(أحمد شوقي، ٧٣-٧٩)

فعلت ليلي الذي فعلت لتنتصر لعادات القبيلة مضحية بحبها لقيس، الذي كتمته أو خنقته، وإن عادت تتجرع مرارة كأس قرارها القاسي:

ليلي:

"رباه ماذا قلت ماذا كان من ... شأن الأمير الأريحي وشاني
في موقف كان ابن عوف محسنا ... فيه وكنت قليلة الإحسان
فزعمت قيسا نالني بمساءة ... ورمي حجابي أو أزال صياني
والنفس تعلم أن قيسا قد بني ... في البيد ما علم الزمان مكاني
مجدا غدا يطوي ويفني أهله ... وقصيد قيس فيّ ليس بفاني
مالي غضبت فضاع أمري من يدي ... والأمر يخرج من يد الغضبان
قالو أنظري ما تحكمين فليتني ... أبصرت رشدي أو ملكت عناني
ما زلت أهذي بالوساوس ساعة ... حتي قتلت إثنين بالهذيان
وكأنني مأمورة وكأنما ... قد كان شيطان يقود لساني
قدّرت أشياء وقدّر غيرها ... حظ يخطّ مصائر الإنسان "

(أحمد شوقي، ٧٢-٧٣)

هنا يتغير منظور ليلي وتعلن عن ندمها، ويظهر أن الخطأ التراجيدي لها يتمثل في نبذ الحب والانجراف وراء التقاليد القبلية، وهنا ندرك أن الخطاب المعاصر الذي يطرحه شوقي يتسق مع التحولات الاجتماعية التي شهدتها مصر في النصف الأول من القرن العشرين، فشوقي يعارض خطاب المرويات الثقافية الذي يوجب علي المرء الانقياد قسراً وراء قيم الجماعة القبلية ومواضعاتها، إنه يعطي الأولوية لحرية الفرد، إن العواقب الوخيمة التي ترتبت موقف ليلي تهدر قيمة المنظور التراثي وتشير إلي خطورته في العصر الحديث، ويجب الإشارة هنا إلي تعارض المنظور الفكري للمؤلف مع منظور بطلته، وهذا التعارض يؤسس للمقولات الكلية للنص المسرحي.

* قيمة الشرف بين ليلي التراثية عند شوقي:

وليلي المعاصرة عند عبد الصبور:

من الطبيعي أن تختلف القيم وتتبدل ما بين عصر سابق وعصر لاحق، وما بين مجتمع ومجتمع آخر تبعاً لمتغيرات العصور التاريخية ووسائل الحياة وتطورها، وكثيراً ما تطغي المنفعة علي القيمة، ويتغير سلوك الناس، فينقلب الحب إلي كراهية

والصداقة إلي نفاق والأمانة إلي خيانة. وهذا ما يجسده بوضوح الفرق بين عصر أحمد شوقي وعصر صلاح عبد الصبور، الذي نراه في مقارنة بين النموذجين الآتيين:

ليلي في مسرحية شوقي:

في مشهد تزور فيه جاريتها عفرا بيتها عند ورد تثني ليلي علي مروءة (ورد) زوجها وتؤكد عذريتها التي لم يمسها زوجها:

ليلي:

قد سمعت الحديث كيف إذن — صبري علي ما جري وما وقعا
قلت لقيس مقال مشفقة — لم يلق بالاً له ولا سمعا
وقيس ذو جنة وإن زعموا — جنونه مدعي ومصطنعا
تجبر الناس في جنون فتي — لا عقل إلا بشعره ولما
والله لو جاء في محاسنه — فسأل ورد الطلاق ما منعا
وورد يا عفراء لا كفاء له — مروءة في الرجال أو ورعا
آه من السقم

عفراء: ألف عافية

ليلي: آه من الحادثات

عفراء: ألف لما

ليلي:

أنا عذرية الهوي أحمل العبء — وإن ناء بالصبابة جهدي
المحبات ما بكين كدمعي — في الليالي ولا أرقت لسهدي
ويح قيس وويح لي أي نار — المقادير عند قيس وعندي
أتعب الحي داء قيس ودائي — وتعافي الدواء كهان نجد
لا الحواميم تصرف الحي عنا — حين تتلي ولا رق السحر يجدي
ألقيس وبي هوي عبقري — يسلب العقل من ذويه ويردي
علة البيد من قديم وداء — ضاع فيه الرقي وحار المفدي
ما سلا جاء حين يقتل إلا — من عفاف ومن وفاء وعهد
لم تعذب بالحب عذراء قبلي — كعذابي ولن تعذب بعدي

عفراء: هي عذراء؟. ربي اشهد

ليلي: أجل عذراء حتي يضمني ركن لحدي

عفراء: والذي إنت تحته؟

ليلي: تحت بعل غير ذي– قوة ولا مستبد

راعني اللوم من جميع النواحي فتواريت في مروءة ورد (أحمد شوقي، ١٠٩–١١١).

إن مكانة ليلي في التراث العربي تتمثل في كونها رمزاً جمعياً لمفاهيم الشرف والعفاف، إن المنظور الفكري لها يرتكز علي المنظومات الأخلاقية القبلية، ولكن شوقي يرجع عذاباتها إلي الخطأ التراجيدي الذي وقعت فيه حين خيرت ما بين (قيس) و (ورد)، ففي الرواية التراثية قيل انه قد تم تهديدها او أنها اتخذت القرار تحت وطأة ضغوط لا يمكن مواجهتها، ولكن في مسرحية شوقي كانت حرة في الاختيار، ولو أنها اختارت قيساً فلن يؤاخذها أحداً، حتي أنها قد رفضت وساطة رسول الحسين، فكأنما ليلي عن شوقي نموذجاً متطرفاً للتمسك بالقيم الجمعية. إنها تفتقد نزعة الاعتدال والتوسط. شأنها في ذلك شأن كافة أبطال المسرح الكلاسيكي.

* القيم في (ليلي والمجنون)

في الموقف الذي نري فيه محاولة رأب الصدع بين حالة الصبابة التي يعيشها العاشقان في (مجنون ليلي) وحالة القطيعة التي فرضها التزام (ليلي) بالحفاظ علي تقاليد القبيلة فيما يتعلق بحالة التشبيب التي تشكل فضيحة الشاعر لمعشوقته في أعراف العرب القدامي– إذا ما قال فيها شعراً شهر بين القبائل– نجد دوراً نقيضا يقوم به (حسام)– زميل ليلي وسعيد– في مسرحية صلاح عبد الصبور (ليلي والمجنون)، حيث يعمل علي اتساع هوة التباعد بين ليلي وسعيد. ولم يكن ذلك ممكنا دون رغبة من ليلي، تلبية لاحتياجاتها الجنسية وعزوفها عن الحب العذري، ولذا كان طبيعياً أن تتلاقي مع حسام الباحث عن المتعة الحسية، وبذلك حلت الخيانة محل الوفاء والإخلاص. لم تكن العلاقة بين حسام وليلي وليدة اللحظة ولكن بوادر نشأتها ظهرت من اللقاء الأول لهما في بدء تدريبات زملاء المهنة علي المسرحية التي توافقوا مع الأستاذ علي تمثيلها:"

الأستاذ: هذا آخر من وفد إلينا

سعيد: أهلا بك

حسام: أهلا

لم أقرأ لك

لكني.. وأعاهدكم.. سأثقف نفسي

أهلا ليلي

لقد زدت جمالا حتي أصبحت مثالا للحسن

ليلي: شكرا

الأستاذ: حدثنا عما فعلوا بك

حسام: كانوا رفقاء

أخذوا مني الساعة والنظارات.. ووضعوني في قبو محكم

حتي أحيا في ظلمات العصر الحجري

فأقدّر حين خروجي ما منحوه للوادي من عز وتقدم

إذ نقلوه من ظلمات العصر الحجري إلي بهجة عصر الشرطة.

الأستاذ: يا أصحابي

يكفي هذا التدريب الليلة.

ولنحتفل الآن بعودة جندي غائب

هيا.. هيا

فحسام قد عاد إلينا

حسام: أعلي ثقة يا أستاذ

أن رجوعي يستأهل أن تحتفلوا به؟

الأستاذ: هل في ذلك شك

حسام: بل... في ذلك شك. (ستار) (صلاح عبد الصبور، ١٩٨٨، ٣٠٦-٣٠٧).

ولنلاحظ ما يحيط بشخصية حسام من شكوك، فهو يفصح عن رغباته منذ البداية، حيث نلاحظ التفاتته لليلي تحديداً وتلميحاته ذات الطابع الجنسي، مما يلفت

النظر إلي أنها تشغله من قبل، وهو يعرف ما ينبغي عمله لتحقيق هذفه الرخيص، وفي المقابل نلاحظ طريقة سعيد في التعامل مع ليلي وهي حبيبته قبل أن تكون زميلته في الجريدة، فهو لا يعاملها بالياقة التي تتناسب مع طبيعة علاقتهما، وهو ما يرجع إلي تعقيداته النفسية، ومنظوره الخاطئ تجاه الأنثي:

(غرفة– التحرير – ليلي وسعيد)

" سعيد: ليلي أرجوك

لا تلتصقي بالصمت كما يلتصق اللبلاب الخائف بالشجرة.

هل كنت تحبين حسام؟

فلقد أنهكني شهران من الشك

منذ بدأنا التدريب علي الأدوار

ليلي: شبعت نفسي من هذا الاستجواب.

لا، لن اتكلم

سعيد: بل قولي ما شئت،

فعندي القدرة حتي أن أسمع وقع العاصفة المجنونة

قولي.

لن تجديني بركة ماء راكدة تطوي في الأعماق المكنونة

ما تلقف صفحتها من خبث وطحالب عكره

بل تجديني بحرا، لا يعكر أبدا

يتمخض فورا حتي يلقي قي الشطآن

ما تلقطه دوامات الماء من القيعان

حتي يهلكها وقد الشمس فتذروها الريح هباء منثورا.

قولي ما شئت

وسأنساه كأني لم أسمعه

سأطهر أذني منه كما تتطهر روجك بالصدق إذا نطقت

لم تفعلي شيئا

قولي.

ليلي: سعيد

لم نفعل شيئا.

سعيد: لا أبغي إلا ما كان.

ليلي: بل إنك تبغي شيئا في نفسك.

في نفسك ماء عكر تبغي أن تلقيه علي ثوبي." (أحمد شوقي، ٢٠٨-٢٠٩).

إن التعقيدات النفسية التي يعايشها سعيد تمنعه من الوثوق في المرأة، وتمنعه أيضاً من التجاوب مع الفتاة التي يحبها، وبالرغم من الشواهد التي تشير إلي العلاقة بين ليلي وحسام، نجد سعيداً متمركزاً حول ذاته وتعقيداته النفسية، ولا ينفتح علي الحب الذي تمنحه ليلي، ولا يبدو بالطبع أن شخصية سعيد هي رمز للعفاف كشخصية ليلي عند أحمد شوقي، ولكنه ينسحق تحت وطأه أوهامه وتعقيداته النفسية. كما تنسحق هي تحت وطأة التقاليد والأعراف القبلية

*قيمة الشرف في ثالوث العشاق (المحب المتيم والعاشق والعشيقة)

لا يبتعد هذا الحدث كثيرا عن الحدث في مسرحيات الفودفيل الفرنسية حيث الثالوث الشهير (الزوج والزوجة والعشيق* في تناص متخالف نوعاً:

" سعيد: ليلي.. هل كان يحبك

ليلي: لا أدري.. كان يغازلني

سعيد: بالكلمات..؟

ليلي: ماذا غير الكلمات..؟

سعيد: مثل....؟

ليلي: لا أذكر

سعيد: هل كان خفيف الظل

ليلي: يروي أحيانا بعض الكلمات المكشوفة

ويغني أحيانا

سعيد: لا يبعث أنغاما إلا القصب الأجوف.

هل كان يروقك؟

ليلي: أول رجل غازلني

سعيد: ماذا أعطيته؟

ليلي: بعض الود

سعيد: أين

هل أبحر ودكما فوق سريره

أم.. أعني تحت سلالم بيته؟

وهل استفتح ودكما ملهاة الحب ببعض النكت القذرة

ليلبي: أوه ! سعيد

أرجوك

إما أن أسكت أو تتركني في حالي

سعيد: لا أقدر

ليلي: تعلم أني لم يلمستي أحد حتي الآن

صدقني، إلا إذا كانت نفسك تتلذذ بالشك

كما يتلذذ خفاش بالدم

صدقني، أرجوك.

كنت كأني أنتظرك

حطت عيناي الهالكتان علي وجهك

كالطير الهائم في الآفاق إلي أن صادف عشه

ليلي والمجنون

هذي المأساة الحلوة

شهران من التدريب

رجرجة في صوتك حين تناديني..

كي أتبعك وأترك ماضيّ كما تترك لؤلؤة علبتها السوداء.

كي تبرز الشمس والنور

صدقني

إن حساما لا يعني عندي شيئا

لما غاب قليلا

انزلق علي ذاكرتي مثل الغبش علي سطح الكأس الملساء". (أحمد شوقي، ٣١١-٣١٢).

ومع هذا يضبطها سعيد ومعه زملائه متلبسة وهي تخرج من غرفة نوم حسام بملابسها الداخلية عندما اقتحم الشباب مسكن حسام بغية التخلص منه بعد اكتشافهم أنه عميل للأمن يكتب في زملائه اليساريين تقارير أمنية:

" حسام: حسان.. أرجوك

إنك لا تعرف ما في السجن

لا تعرف معني أن ينغرس القفل الصلب بأعصابك

حتي تتحطم رأسك

أن تلقيك الأيام الفاقدة المعني والإسم

في أيام فاقدة المعني والإسم

حتي تخشي أن تصحو يوما لا تعرف من أنت

حسان: في شهرين سقطت؟!

يا للإنسان الورقة

حسام: ما كنت سجينا يحسب أيامه

يسقط يوم فيه

كم بقيت علي الموعد

تتعلق عيناه بحبل الغد

يتوقع يوما أن يأتي السجان؛ وفي عينيه نظرة

إنسان في عيني إنسان

بل معتقلا

لا يدري هل يبقي عاما أو أعواما أو أجيالا حتي يتحلل في الأسفلت الأسود

سيّان لديه اليوم الواحد والأبد الممتد.

حسان: قتلوك وألقوا بك جثة

فأنا إذ أقتلك الآن

لا تحمل نفسي وزرا

إذ أني أقتل مقتولا

(جرس الباب الخارجي يرن في اللحظة التي يتأهب فيها لإطلاق الرصاصة، فيندفع حسام ليطيح بالمسدس، ولكن حسان يطلق الرصاصة فلا تصيبه، ينطلق حسام عدوا نحو الباب، ليطل منه وجها سعيد وزياد)

(تخرج ليلي من الغرفة الداخلية بملابس تحتية علي صوت الرصاصة ينطلق حسان خلف حسام)

حسان: فر الجاسوس.

لابد وأن أتبعه حتي أقصي الأرض

(يصطدم حسام بسعيد وزياد، ثم يصطدم بهما حسان، كلاهما يعدو وزياد ينادي أعلي السلم

زياد: حسان.. حسان.. (ينطلق خلفهما، ويلمح سعيد وجه ليلي فيدخل)

سعيد: ليلي...؟!

ليلي: (وهي تفتش عن بعض ملابسها)..

أبغي أن أخرج

سعيد: بل ظلي بعض الوقت

فأنا أبغي أن أعرف

ليلي: ماذا تبغي أن تعرف

المشهد أثقل من أن ينقله الشرح (تلبس جوربها)

سعيد: هل نالك يا ليلي؟!

ليلي: في صدري رائحة منه حتي الآن

سعيد: اغتصبك يا مسكينة

ليلي: بل نام علي نهدي كطفل

وتأملني في فرح فيّاض يظفر من زاويتي عينيه

وتحسسني بأصابع شاكرة ممتنة

فتملكني الزهو بما أملك من ورد ونبيذ وقطيفة
وتقلبت علي لوحة فرشته البيضاء
متألقة كالشمس علي الجدول
فتمدد جنبي؛ فمنحته
أعطاني، أعطيته
حتي غادرني متفرقة ملمومة
كالعنقود المخضّل
(تتأمل نفسها في المرآة، وهي تبحث عن بقية ملابسها)
سعيد: قد خدعك يا مسكينة
الجاسوس.
ليلي: وشوشني في صدق يخنقه الوجد
أني اتمّلك أحلي ما يحلو في عيني إنسان
سعيد: هل أحببته؟
ليلي: أقسم أن يتزوجني
سعيد" آه.. يا الكابوس
خدر ملعون يهبط من رأسي حتي قدمي
إني أنهار" (أحمد شوقي، ٣٦٦-٣٦٨).

هكذا هزمت الثقافة الحسية الثقافة الرومنسية، استبدل الحب العفيف بالحب الغرائز، تبدلت قيم الوفاء والشرف بالقيم النفعية والراجماتية، إن النزعة المثالية عند شوقي تناظر النزعة الواقعية عند صلاح عبد الصبور وتعارضها.

خاتمة:

ينتهي البحث هنا إلي ما حققته معارضة شاعري المسرح (أحمد شوقي، صلاح عبد الصبور) من مساءلة للتراث علي ضوء ما استلهمه كل منهما من قصة العشق العامرية التراثية، وفي ما ذهب إليه خيال كل منهما بطاقة المزاوجة مابين الدراما والشعر في نسجية تاريخانية مسرحية شعرية، معارضة لخطاب القصة

التاريخية التي استلهمها أو عالجها كل منهما معالجة اكتست بثوب العصر ومستحدثاته الفكرية والقيمية والفنية. وهي مساءلة كشفت عن طبيعة تفاعل كل منهما مع القصة التراثية عبر تواصل فكري معاصر، حيث لا يمر الاستلهام التراثي او التاريخي دون مساءلة لذلك التراث، إذ تلك المساءلة هي المبرر الحقيقي للاستلهام المعاصر للتراث.

وبالقراءة التي حققها هذا البحث لمسرحية شوقي (مجنون ليلي)، ومسرحية صلاح عبد الصبور (ليلي والمجنون) انتهي إلي أن قراءة صلاح عبد الصبور المعارضة للقصة التراثية قد اعتمدت علي مساءلة القصة التراثية في استلهامها، وانتهت إلي كشف قيم العصر الملتبس فيما بين الأيديولوجية السياسية والقيم النفعية والعلاقات المشوهة، بينما توافق خطاب شوقي في استلهامه للقصة التراثية نفسها مع العادات والتقاليد العربية، فكان متوحداً مع خطابها التاريخي. رغم أن الدراما عن شوقي تجعل الخطأ التراجيدي لليلي مرتبطاً باختيارها الذي تسبب في المأساة، واختلفت صياغة البنية الدرامية، إذ اتجه سياق البنية الدرامية عند صلاح عبد الصبور إلي أسلوب التمثيل داخل التمثيل، بينما التزم سياق البنية الدرامية في مسرحية (مجنون ليلي) بالبناء الدرامي التقليدي القائم علي (الأزمة والذروة والانفراج). كما تمايزت تبعاً لذلك اللغة بين النصين في الشعرية وفي الجمالية.

من الطبيعي أن تتطور ثقافة المجتمع الواحد علي مدار عصور تاريخية مختلفة في ظل تفاعلات حياتية وثقافية متتالية، وأن تتمايز أساليب تعبيرها وتختلف رؤاها الفكرية عن قيم واقعها الأني، ويتحدد المنظور النقدي للقيم التي عايشها عصر سابق،؛ لذا كان منطقيا أن يحدث التمايز في سياقات تناول القصص التراثية– زيدت حقيقتها في المرويات التاريخية المعلومة وغير المعلومة أو نقصت– كما هو واقع قصة عشق (قيس وليلي) العربية الشهيرة، الأمر الذي يؤدي بالضرورة إلي تمايز خطاب معارضتها في أعمال شعرية مسرحية، تبعاً لتمايز ثقافة مجتمع عشرينيات القرن الماضي (عصر أحمد شوقي) وثقافة سبعينيات القرن العشرين، عصر صلاح عبد الصبور، فما إنتهي إليه كل منهما يعكس التمايز في الرؤية والأسلوب والمعالجة.

من هنا يتضح الفرق بين خطاب شوقي الذي انتصر للعادات والتقالية متوافقا مع خطاب القصة التراثية من العصر الأموي، منطلقاً من اختياراته لمواقف ساخنة وصور مدهشة وأحداث بعينها من مرويات التراث حول قصة عشقهما، وزاد علي ذاك أحداثاً مختلقة من إبداعه الخاص بقصد تحقيق عنصري الإثارة والإدهاش، وتدعيم مقولاته الفكرية الجديدة، كموقف " ورد الثقفي"– زوج ليلي– في علاقته معها وهي زوجه، فكم كان غريباً عدم معاشرتهما زوجين تحت سقف واحد، بما يعكس احترام (ورد) لحب ليلي (لقيس) وتقديره لوفائها لحب غريمه، فهو يمنع نفسه عنها عن رضا وإحترام لمشاعرها، أو ربما لعطف وإشفاق عليها، فشوقي– فيما رأي البحث– يعبر عن شعوره الذاتي بما في داخل (ورد) ولذا يرسمه شخصا نبيلاً، كما صورته ليلي لجاريتها عفراء في مرض موتها. لكي يعمق قطبي التجاذب المتعارض داخل نفس ليلي بين الحب والواجب، وهو ما يناقض ما روي عند صاحب الأغاني من عداء طبيعي بين الغريمين وهجاء منسوب لورد في ذم قيس. وموقف ورد يعكس من ناحية أخري المنظور الفكري للمؤلف الذي يعلي من قيمة الحب والوفاء للمحبوب، ويعمق تأثيرات الخطأ التراجيدي للبطلة.

كما يظهر تمايز خطاب صلاح عبد الصبور في معارضته المسرحية (ليلي والمجنون) لخطاب المرويات التاريخية للقصة التراثية، ولخطاب شوقي ف (مجنون ليلي). فالحب الذي لم ينكسر في خطاب هذه المرويات ولم ينكسر أيضاً في خطاب مسرحية شوقي، يتداعي وينهار تحت وطأة البراجماتية، وتناقضات الواقع المعاصر.

ومن الطبيعي أن يتمايز نسق معالجات التاريخانية عن التاريخي/ التراثي، للقصة المستلهمة، حول عشق قيس وليلي، لذا تباين نسق النص الشعري بين كل من صلاح عبد الصبور بشعر التفعيلة عن نسق نص شوقي معتمدا علي الشعر العمودي والبحور الخليلية،وتباينت مخيلة كل شاعر منهما في معارضة كل منهما للقصة، كما تباين الحس الدرامي عند كل من الشاعرين، وفقا لخبراته الدرامية والفنية التقنية، فالنزعة الكلاسيكية عندي شوقي تعارض اتجاهات صلاح عب الصبور الحداثية، مما ساهم في أختلاف عناصر البنية الدرامية عند كل منهما، علي النحو الذي أشرنا إليه.

ونخلص مما تقدم إلي تمايز خطاب المعالجات التراثية تمايزاً تاريخانياً يعكس وجهة النظر المعاصرة لما يستلهم من تاريخية مشرقة في التراث، إذ لا قيمة لاستعادة التراث وإعادة توظيفه دون مساءلته مساءلة معاصرة.

المراجع:

- أبو الفرج الأصفهاني (١٣٩٠هـ- ١٩٧٥م). كتاب الأغاني، ج الثاني، إعداد لجنة نشر كتاب الأغاني بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
- أحمد شوقي (د.ت). مجنون ليلي، المكتبة التجارية الكبري، القاهر.
- صلاح عبد الصبور(١٩٨٨). ليلي والمجنون، الأعمال الكاملة، الهيئة الصرية العامة للكتاب.
- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي (١٩٩٣). محتار الصحاح، مكتبة لبنان، مادة: عرض.
- محمد بن مكرم بن منظور (د.ت). الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة " عرض.

المراجع:

- أبو الحسن سلام (١٩٩٩). معمار النص المسرحي. ط٢. الإسكندرية: مركز إسكندرية للكتاب،
- أحمد هيكل (١٩٧٩). الأدب القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلي قيام الحرب الكبري الثانية، ط٣، القاهرة، دار المعارف.
- جيرار جينيت (١٩٨٦). مدخل إلي علم النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، المغرب: دار توبقال للنشر.
- صلاح فضل (١٩٨٦). " لغة الدراما ودرامية اللغة " (المسرح العربي والتراث)- حلقة بحث- المهرجان السادس لقسم المسرح، ٢٧-٣١مارس ، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.
- عبد الرحمن إسماعيل (١٩٩٢). المعارضة الشعرية، جدة، النادي الأدبي، الثقافي.
- محمد عزام (٢٠٠١). (النص الغائب لتجليات التناص في الشعر العربي) إتحاد الكتاب العرب، ، ١٤٢.
- منجد بهجت (١٩٨٨). الأدب الأندلسي، جامعة الموصل.
- مهدي بندق(١٩٨٩).الشعر العربي والمسرح "(المسرح العربي والتراث) حلقة بحث. ط. جامعة الإسكندرية.
- نهاد صليحة (١٩٩٧). التيارات المسرحية المعاصرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- هدي حبيشة (١٩٨٦). دراسات في المسرح والأدب، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المخطوطات:

- أبو الحسن سلام (٢٠٠٥). (مخطوطة محاضرات في المسرح الشعري) لطلاب الفرقة الثانية لطلاب قسم المسرح بكلية الآداب جامعة الإسكندرية.
- فهدة العرابي (٢٠١٦). المعارضة المسرحية بين النص والعرض- دراسة تطبيقية مقارنة- مخطوطة رسالة ماجستير بقسم المسرح بكلية الاداب جامعة الاسكندرية.

مواقع الشبكة العنكبوتية:

- أماني أبو رحمة. " مقال ظاهرة سيمائية التناص وما بعد الحداثة، التأثير والتأثر، شبكة ضفاف لعلوم اللغة العربية، ضفاف البلاغة والنقد، ضفة النقد WWW.DIFAF.NET.
- فالح نصيف الحجية (٢٠١٢). الغزل في الشعر العربي وحكايا وقصائد الشعراء العاشقين. كتاب منشور إلكترونياً، http://alnoor. se/extra/3 /26.pdf.